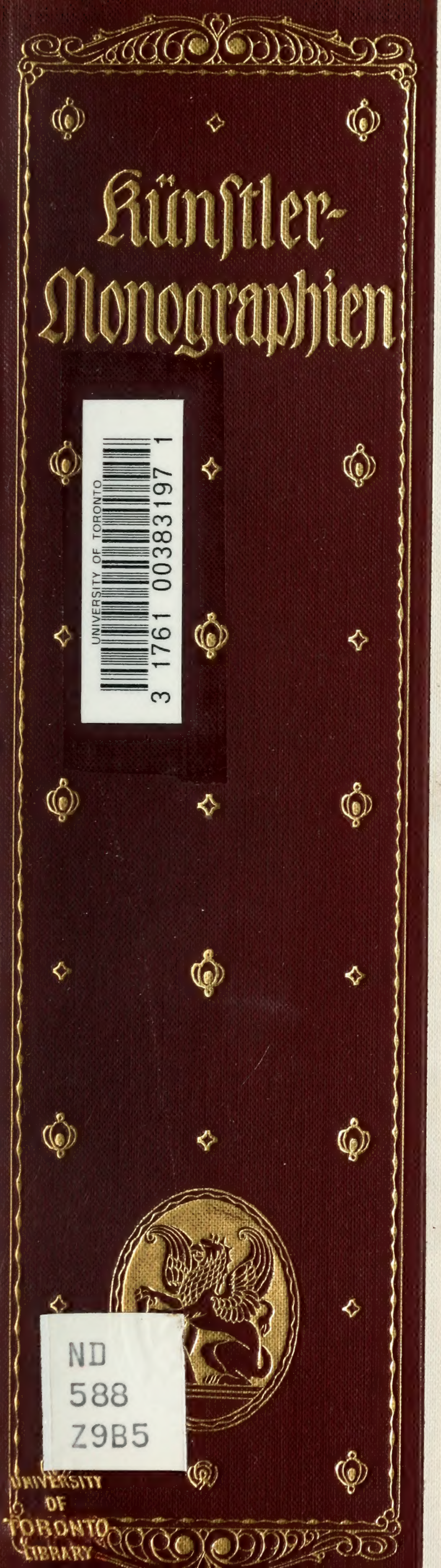


H. v. Zügel
von
G. Biermann



Liebhaber-Ausgaben



Nr. 99

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

99

H. von Zügel

1910

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

H. von Zügel

von Georg Biermann

Mit 133 Textabbildungen, darunter 14 Buntbilder



1910

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



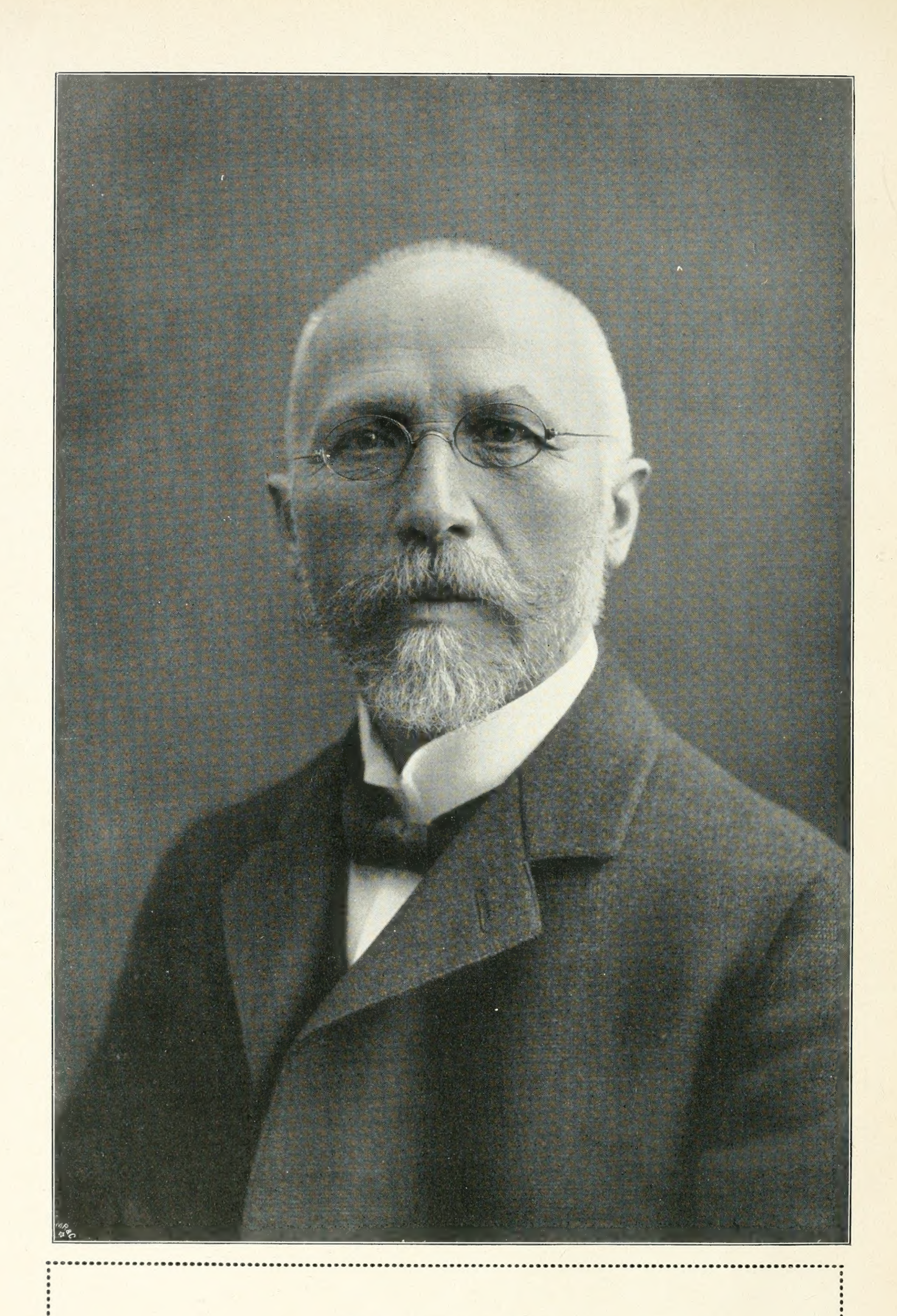


Abb. 1. Heinrich von Zügel.

Heinrich von Zügel.

Es ist mit der Kunstgeschichte ebenso wie mit der menschlichen Evolution im großen, als welche wir die Weltgeschichte ansehn. Nur die Persönlichkeiten sind die treibenden Faktoren der Entwicklung. So ungeheuer auch die Zeitspanne, nach Jahren gemessen, erscheint, in der sich die Kunst der Kulturvölker vor unseren rückwärts gerichteten Augen abspielt, überall erhalten die Epochen dieser jahrhundertelangen Kreislaufbewegung ihr eigentliches Relief nur durch die prominenten Physiognomien derer, die das Gesicht ihrer Zeit bestimmt haben. Der künstlerische Drang existiert im Menschen von Urbeginn. Wir erleben ihn heutigentags in ähnlicher Weise bei den Naturvölkern Afrikas, wie er uns etwa in den ältesten Hinterlassenschaften babylonisch-assyrischer Kunst erhalten ist. Was sich ändert und was zugleich die Steigerung der eigentlichen Werte im Rahmen der allgemeinen Entwicklung ausmacht, das ist die Form, in der sich das künstlerische Wollen der Zeiten durch ihre berufenen Vorkämpfer ausspricht.

Nichts ist in der Welt so neu, daß es nicht schon einmal, wenigstens andeutungsweise, dagewesen wäre. Diese banale Weisheit, die uns jeden Tag aufs neue zur Resignation gegenüber den neuen Erscheinungen der Zeit zwingt, ist die letzte und einzig faßbare Erkenntnis des Historikers, der gewohnt ist, über die lapidare Tatsachen-Geschichte hinaus, auch den inneren Notwendigkeiten, dem Charakter einer Zeit in all ihren Detailäußerungen nachzugehen. Das letzte große Ziel aller Kunst bleibt doch nur der Triumph geistig intuitiven Künstlerdranges über die Natur und das Leben. Und diesem einen Ziel ist in der Tat die Kunst von Urbeginn an nachgegangen. Gewiß läßt sich dies Wollen auch mit andern Worten umschreiben. Gewiß hat es Zeiten gegeben, wo der Triumph über Natur und Leben gegenüber andern Aufgaben mehr zurückgetreten ist, wo beispielsweise die Malerei, wie in den ersten Jahrhunderten christlicher Kultübung, Dienerin

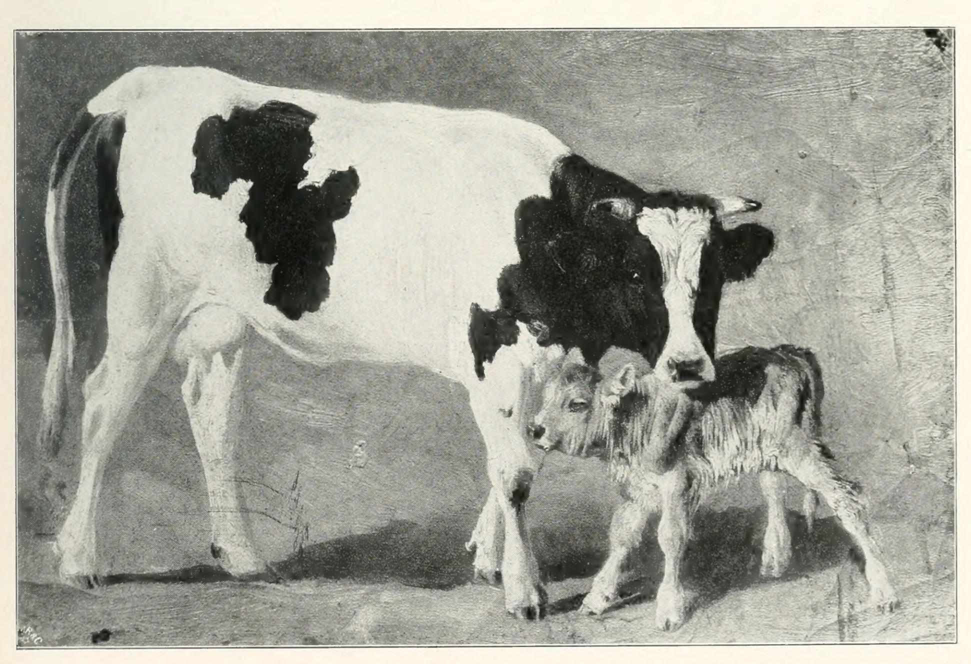


Abb. 2. Studie aus Heckbach. 1869. (Zu Seite 54.)

einer latenten Zeitidee gewesen ist, die ihre eigentlichen Aufgaben unter der religiösen Sehnsucht einer eben erst auf den Trümmern der antiken Welt neu erwachten Kultur in den Hintergrund drängte. Wo aber die Zeit sich nach ihren eigenen Daseinsgesetzen frei hat ausleben können, wo die Kunst als höchste Aufgabe ihrer Vollendung allein die Natur und das reale Leben hat erkennen dürfen, da hat sie auch sogleich das Endziel ihrer hohen Berufung mit scharfem Auge erkannt und ist ihm in ewiger Aufeinanderfolge von Jahrhundert zu Jahrhundert nachgeeilt. Über dieses Endziel, dem jede künstlerische Entfaltung mit Bewußtsein zustrebt, ist in der Literatur der Gegenwart und Vergangenheit unendlich viel geschrieben worden. Mag man die Dinge vom philosophischen oder rein naturwissenschaftlichen Standpunkte aus betrachten, so wird man stets in der künstlerischen

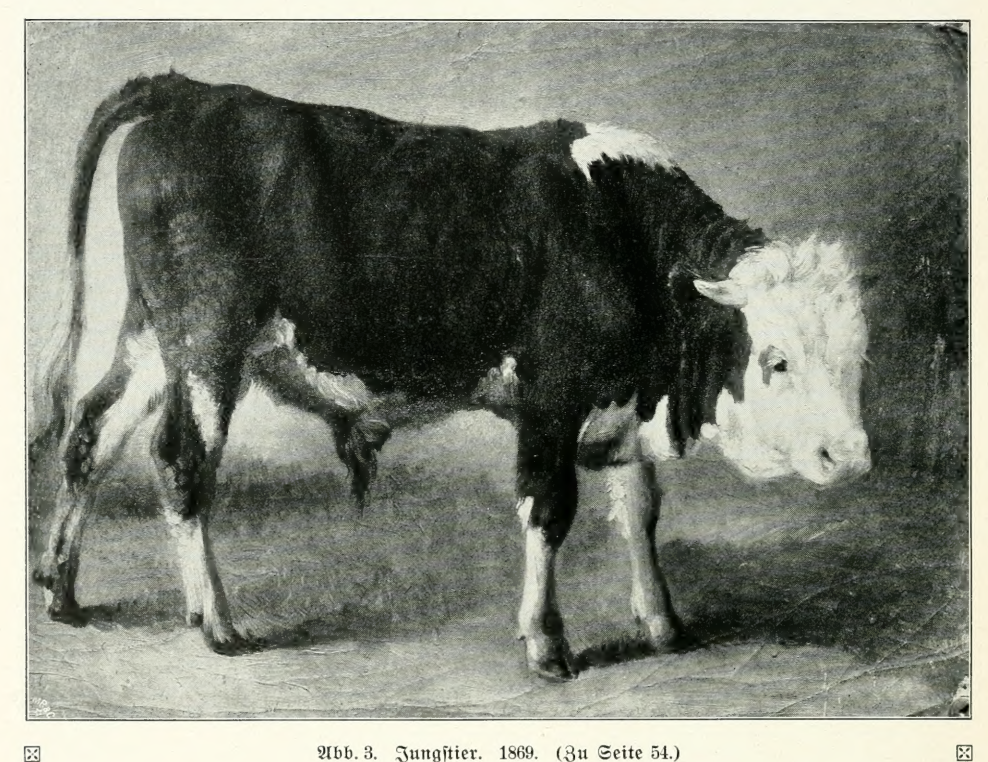


Abb. 3. Jungstier. 1869. (Zu Seite 54.)

Betätigung ein charakteristisches Merkmal für die höheren Aufgaben der menschlichen Rasse gegenüber der Tierwelt erblicken können. Ein geheimnisvoller Trieb führte den Menschen zuerst zur Kunst hin, jenem ähnlich wie wir ihn auch heute noch bei dem Bildner bemerken und wie er im Urzustand der Menschheit die Geburtsstunde der Kunst eingeläutet hat. Mag es in erster Linie das schlummernde Bewußtsein eines großen Gemeinsamen, das Mensch und Natur miteinander verbindet, oder das Verlangen der Menschen gewesen sein, sich dem unbekannten Schöpfer auf irgendeine Art zu nähern, was die Kunst erstehen ließ, sicher haben die eigene Erscheinung wie die optischen Eindrücke zunächst das Meiste dazu beigetragen, den angeborenen Instinkt nach künstlerischer Ausdrucksform zu fördern.

Es hat Jahrhunderte gegeben, wo die Liebe zur Natur die Kunst der Völker in ihrer Gesamtheit ausschließlich bestimmt hat. Es gab auch andere Zeitläufe — und es sei dabei vor allem an die frühen Jahrhunderte der christlichen Kult-



Abb. 4. Lamm. Studie. 1870. (Zu Seite 54.)

übung erinnert —, wo die Sehnsucht nach der Natur zurücktrat hinter den metaphysischen Wünschen einer von einseitigen Wünschen erfüllten Menschheit, die nach



Abb. 5. Schafstudien. Zeichnung. 1870. (Zu Seite 54.)

Überwindung des Irdischen strebte. Es hat endlich auch Epochen gegeben, wo den begeisterten Ruf des vor der Natur Genießenden der formale Gedanke der Zeit und eine schwer lastende künstlerische Tradition hat verstummen lassen. So waren die Künstler der Renaissance z. B. viel zu sehr der klassischen Tradition und dem Erbe der Antike, nicht zuletzt auch den humanistischen Zeitideen untertan, als daß es ihnen hätte gelingen können, ihre Kunst rein aus der Natur heraus erstehen zu lassen. Im Holland des siebzehnten Jahrhunderts dagegen, das ohne jede klassische Überlieferung allein im Kampfe um die bürgerliche Existenz gegen den spanischen Erbfeind frei geworden war, erstarkte das künstlerische Wollen so rein und unmittelbar an den Quellen der Natur, daß man nicht einmal mehr die Tradition der frühen niederländischen Malerei empfindet. So ist es auch nicht zufällig, daß gerade die holländische Kunst die erste Entdeckerin der Landschafts-



Abb. 6. Schafstudien. Zeichnung. 1870. (Zu Seite 54.)

und Tiermalerei in neuzeitlichem Sinne gewesen ist, worüber weiter unten noch einiges gesagt werden soll.

Auch das Rokoko hat sein Teil dazu beigetragen, im Menschen die Sehnsucht nach der Natur, deren letzter Ausdruck für diese Zeit der laute Ruf Rousseaus war, zu wecken, freilich in seiner spezifischen Form. Mit der reinen Freude an der Landschaft vereinte es den der Zeit eigenen Drang nach Einsamkeit und stiller Meditation. Und doch erkennt man gerade durch die Kunst dieses Jahrhunderts, wie sehr die Natur an sich berufen ist, vermittels einer an ihr herangereiften Kunst der Menschheit höhere Werte zu vermitteln. Die Schäfernaturen des Rokoko, die Watteau, Lancret, Pater und wie sie alle heißen mögen, waren letzten Endes doch nur die Träger jener allgemeinen Stimmung, die uns das Zeitalter Ludwigs XV. heute noch so wundervoll verklärt. Man war in der Tat müde geworden nach dem Jahrhundert großer Kriege, das durch den dreißigjährigen Religionskampf und die Raubzüge Ludwigs XIV. sein eigentliches Relief besitzt, man hatte zuviel vom besten opfern müssen, als daß man sich auf die Dauer in diesem allgemeinen



Abb. 7. Am Tor. 1870. (Zu Seite 54.)

Embarras von Wechselfällen und Widersprüchen hätte zurechtfinden können. In Italien, das politisch damals seine Rolle längst ausgespielt hatte, war zum erstenmal



Abb. 8. Erschrocken. 1871. (Zu Seite 54.)

die Sehnsucht nach stillem Genießen auf der eigenen Scholle erwacht und von hier aus ging die Stimmung sehr schnell auf den wesensverwandten Norden Frankreichs über. Ganz besonders war es Venedig, das auf seiner natürlichen Marmorbühne zum Schäfertanz aufblies. Es war still geworden in dieser Republik, die ehemals die politischen Geschicke Europas mitbestimmt hatte. Nach den Jahrhunderten des



Abb. 9. Wolkenhof. 1871. (Zu Seite 55.)

Ruhmes hatte sie unter dem Wechsel der Zeit vom großen Schauplatz der Völker abtreten müssen und Venedigs Name blieb fortan gleichbedeutend mit dem der venezianischen Lagune. Hatte man früher den stolzen Ruhm der Königin über den Meeren mit Fanfaren und Pauken nie genug verklären können, so lenkte die veränderte Zeit die Kunst jetzt von selbst zurück zur eigenen Scholle. Und was im Jahrhundert Tizians niemand empfunden, das trat nun zutage: man entdeckte die Schönheit der Lagune, das Meer und die schlafenden Inseln im Rücken



Abb. 10. Abendweide. 1872. (Zu Seite 55.)

Venedigs, entdeckte das Landleben und die stille Häuslichkeit. Die Guardi, Marieschi usw. wurden die Verkünder des venezianischen Rokoko, von dem so viel auf Frankreich hinübergeströmt ist. Denn ohne Venedig ist künstlerisch das grand siècle ebensowenig zu begreifen wie es etwa ohne die vlämisch-holländische Tradition, die gerade bei den bedeutendsten Rokokomeistern, bei Watteau und in seiner Schule



Abb. 11. Hundestudien. 1871. (Zu Seite 55.)

mitgesprochen hat, verständlich werden könnte. Im Hinblick auf die kunstgeschichtliche Evolution erscheint der Charakter dieser Zeit besonders vielsagend; denn sie war im eigentlichen Sinne die Entdeckerin des Naturgefühles, indem sie die Tendenzen Althollands fortsetzte und erweiterte. Diesem neuerwachten Naturgefühl aber dankt letzten Endes auch unsere moderne Malerei alles, weil die historische Linie, auf der sich die Entwicklung vorwärtsbewegt, von diesem Zeitpunkt an wohl hin und wieder unterbrochen aber radikal nie abgeschnitten worden ist.

Man könnte über den Wert und die Entwicklung des Naturgefühls im Rahmen der Zeiten und der Völker ein prachtvolles Buch schreiben und würde gerade kunstgeschichtlich dabei zu überraschenden Resultaten kommen. Vielleicht sogar würde man unter solchem Gesichtspunkt die ganze Kunstgeschichte neu bewerten



Abb. 12. Schafstudien. 1872. (Zu Seite 55.)

lernen und endgültig mit der einseitigen Überschätzung gewisser Epochen auf Kosten der anderen aufräumen. Denn das Resultat müßte bei einer solchen Betrachtungsweise immerhin überraschen: vielleicht daß man erkennen würde, daß diejenigen Zeiten, die in sich die meiste Sehnsucht nach der Natur gehabt haben, auch künstlerisch zu größerer Vollkommenheit gelangt sind. Zumal unsere moderne Kunst ist ohne das lebendige Erwachen dieser Sehnsucht nach der Natur nicht zu denken. Diese erstand als natürliche Reaktion gegen die allen schulmeisterlichen Systemen verfallene Zeit genau in dem Moment, wo auch in Deutschland die Erneuerung des politischen Lebens einsetzte. Das Zeitalter der Eisenbahnen und Dampfschiffe mußte das Seinige dazu beitragen, diese Sehnsucht noch gewaltig zu steigern, und uns vor der Natur auch die Augen für die Zauber und Werte jeder ursprünglichen und großen Kunst öffnen.

Wir sind seither empfänglich geworden für jeden Reiz malerischer Wiedergabe, der uns zu irgendeiner Stunde in irgendeiner Landschaft einmal in der

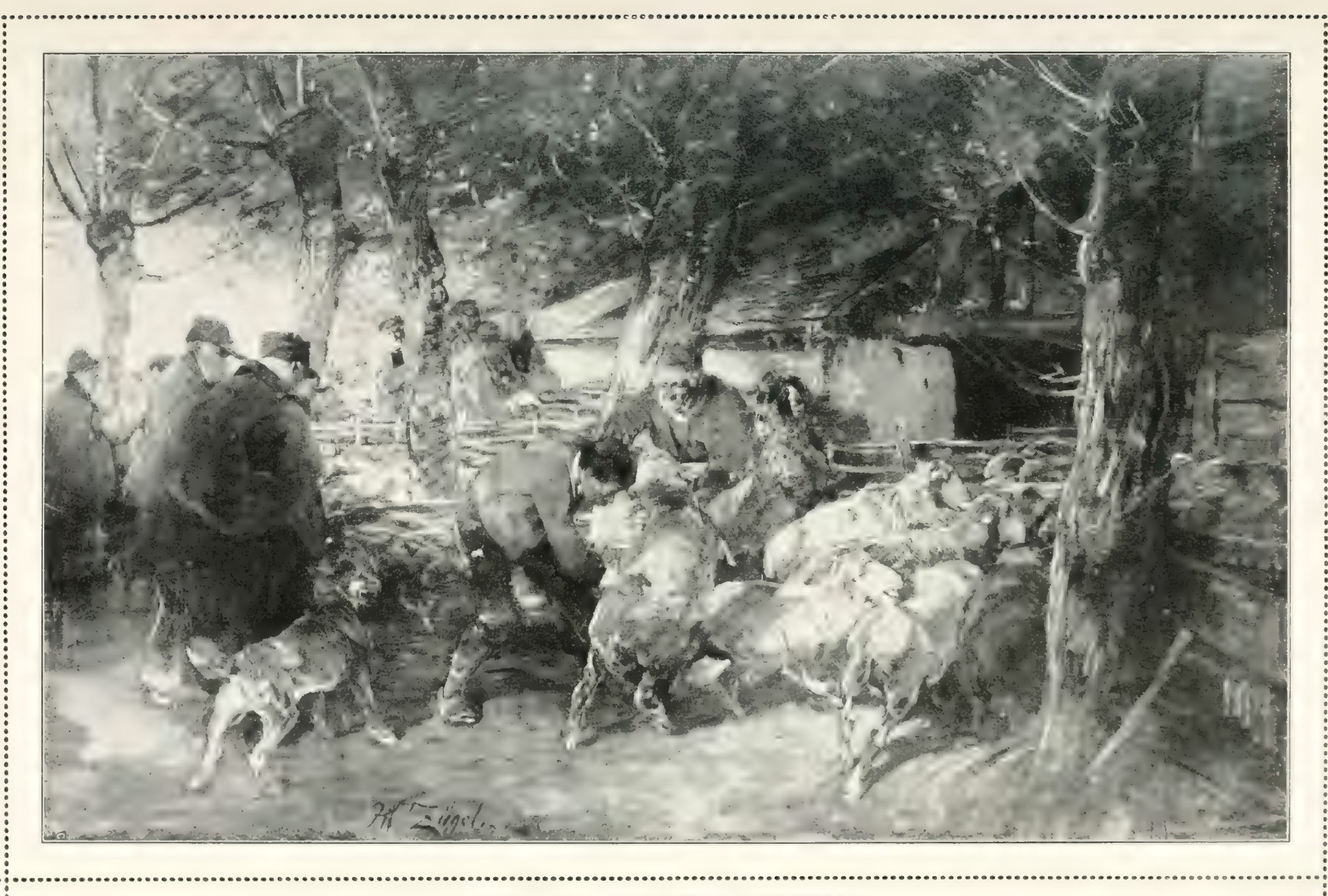


Abb. 13. Schafmarkt. 1872. (Zu Seite 56.)

Natur begegnet ist. Die Künstler wurden unsere besten Lehrmeister für das richtige Genießen und die künstlerische Bewertung aller Stimmungen und tonigen Feinheiten, die dem Alltagsmenschen schlechthin nicht zum Bewußtsein kommen.

Der Stoffkreis der Kunst aber konnte sich gleichzeitig an unserem wieder wachgewordenen Naturgefühl verdoppeln und verdreifachen. An die Stelle einer öden Kulissenkunst trat die Landschaftsmalerei unserer Modernen, an Stelle jener billigen Novellistik, wie sie unsere Väter noch geliebt, das starke Temperament der Schaffenden, die sich und ihr Wollen im Leben und der Natur wiedergefunden. Ja, wir sind heute so weit, daß wir zum guten Teil sogar den Wert eines Kunstwerkes nach Maßgabe unseres Naturgefühls abschätzen und speziell in der Malerei diejenigen Schöpfungen am meisten lieben, in denen am unmittelbarsten die Natur zur Geltung kommt.

Ein Meister wie Zügel aber ist uns — wie wir sehen werden — auf dem Wege dieser neuen künstlerischen Erkenntnis ein wertvoller Führer gewesen. Er



Abb. 14. Unter Blüten. 1873. (Zu Seite 56.)

war vielleicht der erste und markanteste Typ dieser neugearteten Zeit. Sein Oeuvre begleitet, in Einzelheiten aufgelöst, rhythmisch die Evolution im Großen. Ihm und seinesgleichen danken wir es zumeist, wenn in uns Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts der Sinn für alle natürliche Schönheit so stark wieder auflebte. Sein Beispiel mußte nicht nur befruchtend auf die Schaffenden wirken, sondern ebenso Erkenntnis weckend auf die Genießenden.

Was aber die moderne Kunst im besonderen anlangt, so kann man sagen, daß sie in einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne noch einmal den ganzen Kreis der Entwicklung hat durcheilen müssen, für den die Kunstgeschichte bereits die Merksteine am Wege dargeboten hatte. Heute wissen wir es alle, wie sehr gerade die historische Unfreiheit, d. h. jenes selbstverständliche Schwächegefühl, das die Künstler des neunzehnten Jahrhunderts im Anblick der Höhenleistungen früherer Zeiten überkam, die natürliche Vorwärtsbewegung gehemmt hat. Eben jenes Jahrhundert, das wir fast genau mit der letzten Säkulumswende auch künstlerisch überwunden haben, bedeutet ein fortgesetztes Pendeln zwischen dem imponierenden Erbe früherer Epochen und dem allzuschwachen Willen, zur Selbständigkeit durch-



Abb. 15. Schafwäsche. 1873. (Zu Seite 56.)

zubrechen. Die Schatten des Vergangenen waren zu übermächtig und groß und die Versuche nach Selbstbefreiung aus der toten Tradition wurden fast ausnahmslos zu trostlosen Niederlagen unter dem Titanenvorbild der alten Meister. Neoklassizismus und Nazarenertum, selbst der deutsche Romantizismus bleiben, im ganzen gesehen, doch nur armselige Konzessionen an das künstlerische Erbe vergangener Zeiten, das niemand stark genug war, endgültig zu überwinden. Selbst die Historienmalerei der Cornelius, Kaulbach und Piloty erklärt sich als ein schwächliches Surrogat unter dem gleichen Gesichtspunkt und die wenigen Persönlichkeiten dieses Jahrhunderts, die wenigen, die die Jahrhundertausstellung zu wohlverdientem



Abb. 16. „Lady." 1875. (Zu Seite 59.)

Ruhme brachte, sie waren in ihrer eigenen Zeit Enttäuschte oder verkannte Genies, die abseits vom sanktionierten Wege stehen mußten.

Es war schon die elektrisch befreiende Kraft eines großen Völkerkrieges notwendig, der auch der Kunst wie dem politischen Leben in Deutschland frische Luft zu geben berufen war, um endgültig jeder Tradition den Garaus zu machen. Das neue Leben in Deutschland datiert in der Tat von den Jahren 1870/71 und wenn es auch nicht von heut auf morgen neue Formen annahm, so hat sich doch seit jenen Tagen die Kultur der Zeit in ein anderes Gewand gekleidet. Das ist das Heilsame so oft an den unheilvollen Momenten im Völkerleben gewesen, daß sie notgedrungen zur Revision mit sich und dem Zeitengeist gezwungen haben. Was für dies letzte staatlich-große Ereignis in Deutschland gilt, trifft ebenso auch für frühere Epochen zu. Ich glaube nicht, daß Holland im siebzehnten Jahr-



Abb. 17. Kranke Schafe. 1875. (Zu Seite 59.)

Abb. 18. Schafstudie. 1875. (Zu Seite 59.)

hundert je seine nationale Kunst hätte entdecken können ohne den religiösen und politischen Freiheitskampf gegen den spanischen Erbfeind, ich glaube selbst nicht an den Glanz des deutschen Rokoko, wenn nicht der Dreißigjährige Krieg radikal mit jeder Tradition gebrochen und die danach erstehende neue Kultur für fremde Einflüsse aufnahmefähig gemacht hätte. Ich glaube noch weniger an die Renaissance ohne die welterschütternde Bewegung der Kreuzzüge, die ihren letzten Abschluß doch erst in der Eroberung Konstantinopels durch die Türken gefunden haben. Selbst die griechische Kunst der Skopas und Phidias ist undenkbar ohne die Freiheitskämpfe gegen die Perser. Kriege, so furchtbar und verheerend sie im einzelnen sind, waren im Rahmen der Weltgeschichte noch immer Gewitter,



Abb. 19. „Ein Münchner Vorgang.“ 1876. (Zu Seite 60.)

die nach Entladung ihres elektrischen Zündstoffes eine frische Luft mitbrachten, in der sich dann das Neue ungehemmt entfalten durfte.

Wer aber die Geschichte der modernen Kunst schreiben will, kann kaum einen bessern Anfang machen als bei den Jahren, die dem deutsch-französischen Kriege gefolgt sind. Der Kulturhistoriker muß dem unbedingt zustimmen und er allein ist auch der Urteilsfähige über jede künstlerische Evolution, die letzten Endes immer ein Stück Kulturgeschichte umschließt.

Als in Deutschland der große Krieg gegen Frankreich losbrach, war Heinrich Zügel gerade zwanzig Jahre. Das politische Leben hatte ihn nicht ergriffen, sein Wunsch, gegen den alten Erbfeind mit ins Feld zu ziehen, blieb unerfüllt. Als kräftiger Naturbursche war er aufgewachsen mitten in Schwaben, das der deutschen Kultur so viele große Persönlichkeiten geschenkt hat. Seine Wiege stand

in Murrhardt im Württembergischen, wo er am 22. Oktober 1850 als Sohn eines Schafhändlers das Licht der Welt erblickte. So nebensächlich sonst auch in Künstlerleben Daten sein mögen, für Zügel ist doch allzeit das Milieu, in dem er aufgewachsen, bestimmend gewesen. Die Eltern waren nach ländlichen Begriffen nicht unvermögend. Dem Vater gehörte eine Schäferei zu eigen und der junge Zügel unterschied sich seiner besseren Herkunft nach von seinen übrigen bäuerlichen Altersgenossen schon äußerlich dadurch, daß er nicht barfuß hat laufen dürfen. Trotzdem aber waren die Verhältnisse im Elternhause im ganzen recht beschränkt. Aber ganz ohne künstlerische Anregungen ist Zügel in seiner Kindheit nicht gewesen. Vor allem war die Künstler-Mutter (wie sehr haben doch gerade die Mütter auf den Werdegang großer Künstler eingewirkt!) eine fein empfindende und sensitive



Abb. 20. Drei Schafe. 1872. (Zu Seite 56.)

Natur und als gar eines Tages der um fünf Jahre ältere Bruder Zügels eine Farbschachtel zum Geschenk erhielt (auch er hatte zeichnerisches Talent), da mag dem Jungen zum erstenmal der Gedanke gekommen sein, Maler zu werden. Sonst aber hat der geweckte Bube mit den blonden Haaren und den blitzenden Blauaugen in seiner Jugend keine andere Erziehung genossen als sie sonst Bauernjungen zuteil wird. Er ist zeitlebens Autodidakt gewesen, freilich einer der ungewöhnlichen, die es durch straffe Selbstzucht wirklich „zu etwas gebracht“ haben. Nicht der Dorfschulmeister oder danach der Magister einer Lateinschule, die der junge Zügel auch besucht hat, sondern Gottes freie Natur war auch schon in der frühen Jugend sein bester Lehrer. Und die Natur ist ihm allzeit treu bis auf den heutigen Tag zur Seite gestanden. Zügel spricht ungern über sein Leben, weil er es in richtiger Erkenntnis seiner künstlerischen Mission für bedeutungslos erachtet gegenüber den eigentlichen positiven Werten, die sein Künstlername als solcher um-

schreibt. Er ist ein Feind alles äußerlich Konventionellen und gerade damit offenbart er sich unbewußt als ein „geborener“ Künstler. Und dennoch können wir getrost sagen, daß der Bauernbub aus Murrhardt in Württemberg niemals für uns Heinrich Zügel geworden wäre, wenn er nicht mitten in der Gottesnatur als der Sohn seines Vaters, des Schafhändlers, zur Welt gekommen wäre. Gerade an Heinrich Zügel wird der alte Spruch wieder einmal zur Wahrheit, daß des Menschen Schicksal in seiner Wiege ruht. Wie hätte er sonst die Natur so lieben lernen können wie er sie liebt, wie hätte sonst wohl der Knabe schon die Seele des Tieres entdeckt, das durch ihn trotz all der Kleinen vor, neben und nach ihm, erst seinen wahren Einzug in die Kunst der Moderne hat halten können? Diese



Abb. 21. Schafstudie. 1889. (Zu Seite 60.)

Jugend bis zum siebzehnten Jahr gibt allein den Schlüssel zum Verständnis des Meisters und seiner Kunst. Sie muß als Einleitung über dem Kapitel stehen, das dieser großen unvergänglichen Lebensarbeit gewidmet ist.

Zügel, der Schwabensohn, ist in seiner Jugend nicht durch gewaltige Impressionen aufgerüttelt worden. Wie Giotto der Hirtenbube hatte er nur den Notizblock und den Zeichenstift bei der Hand, der ihm zum Helfershelfer war, das Gesehene mit leichten Konturen einzufangen. Er hatte nicht das Jugendschicksal eines Rembrandt, mit dem man ihn immerhin vergleichen könnte. Denn hinter dem großen Niederländer stand doch das kleine Milieu einer alten Festung, die damals schon auf eine gewisse Vergangenheit zurückblickte und die große alma mater, die der Sitz hoher Gelehrsamkeit gewesen ist. Auch der Müllerssohn Rembrandt hat sich diesem Eindruck seiner Vaterstadt nicht entziehen können. Ganz unbewußt vielleicht hätte sie ihm, auch wenn ihn der Stolz des Vaters nicht zum gelahrten



Abb. 22. Ausschirren. 1876. (Zu Seite 60.)

Studium bestimmt haben würde, die Wunder der antiken Welt erschließen müssen. Zügel, der Sohn eines Schäfereibesitzers dagegen, war ganz und gar in seiner Natur isoliert. Der Inhalt seines Denkens waren die Tiere des Feldes und die Sehnsucht seiner Träume die farbigen Akkorde einer beinahe anspruchslosen, nur unter dem Eindruck der Tages- und Jahreszeiten wechselnden Landschaft. Und doch hat ihm



Abb. 23. Flucht beim Gewitter. 1877. (Das Bild wurde später vom Künstler zerstört.) (Zu Seite 62.)



Abb. 24. Kranker Hund. 1878. (Zu Seite 62.)

auch diese anspruchslose Natur die großen Reize erschlossen, die jeder echte Künstler einmal in seinem frühen Leben an sich erfahren muß. In Zügels Leben aber

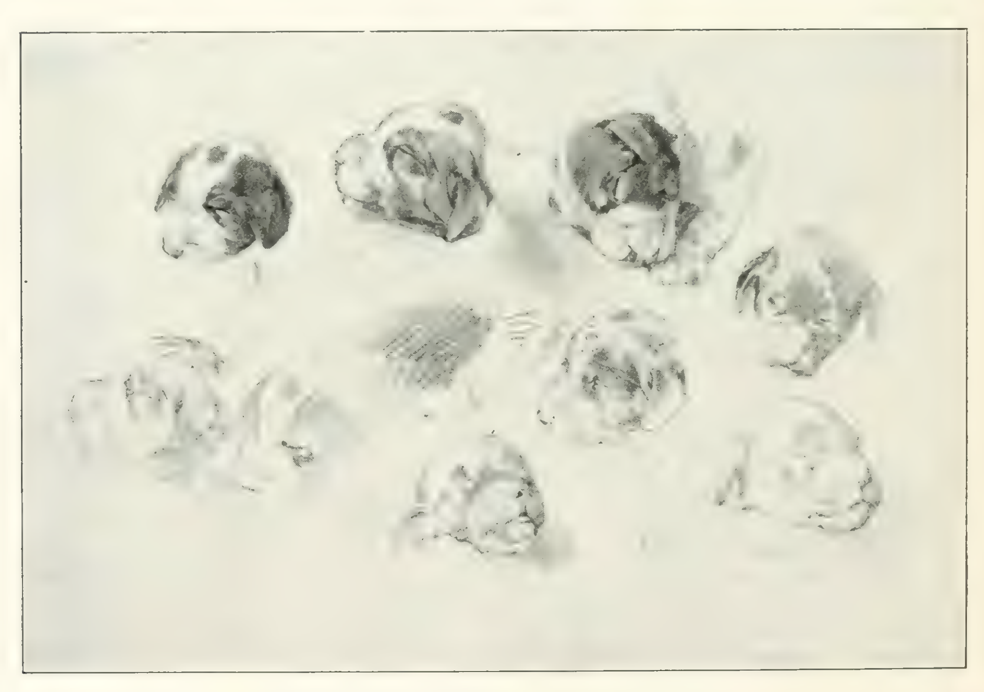


Abb. 25. Ladys Junge. 1878. (Zu Seite 62.)

steht die Jugend fortan über seinem ganzen künstlerischen Werdegang. Er ist der Heimat treu geblieben bis auf den heutigen Tag, wo der große Meister längst Gutsbesitzer mit Schaf- und Viehherden in Murrhardt geworden ist und wo kein Jahr vergeht, in dem er nicht für Wochen und Monde stiller angestrengter Arbeit auf den Boden seiner schwäbischen Heimat zurückkehrt. Es ist in der Tat ein prächtiges Menschenschicksal, das in diesem Meister verkörpert ist, der den engen Kreis seiner Jugendimpressionen von Jahr zu Jahr immer weiter zu spannen gelernt hat, der in diesem Sinne auch dem alten Spruch neue Wahrheit gibt, daß ein echter Künstler nur eine Handbreit Erde gebraucht, um sich darauf zu entdecken.

Heinrich Zügel hat seine Memoiren nie geschrieben und wird sie wohl nie zu Papier bringen. Unsre heutige Kunst hat auch nach dieser Seite hin eine



Abb. 26. Der Liebling. 1878. (Das Bild existiert nicht mehr.) (Zu Seite 62.)

Wandlung durchgemacht, denn nie in einer Zeit — die Renaissance vielleicht ausgenommen — ist der Künstler auch als Schriftsteller gleich hoch eingeschätzt worden wie gerade gegenwärtig. Neben Gauguin, van Gogh und Segantini, die immerhin durch Publikation ihrer Schriften nach dem Tode entschuldbar sind, sind Trübner und Louis Corinth getreten, beide noch lebende Meister, von denen vornehmlich der letztere durch seine Jugendbeichten viel zur richtigen Erkenntnis seiner Kunst beigetragen hat. Und dennoch hätte auch Corinth nicht von seinem Leben sprechen sollen. Wüßte man nichts davon, man hätte es nie anders eingeschätzt, als es wirklich gewesen ist. Er hätte vielleicht der Phantasie seiner Freunde manches zugute halten müssen, aber diese Phantasie wäre doch stets in die richtigen Bahnen hineingeraten, weil nämlich auch Corinth eine Persönlichkeit ist, die fast allein nur aus dem Milieu erklärt werden kann, in dem er aufwuchs. Zügels Memoiren dagegen sind seine Schöpfungen. Die frühesten von ihnen sind



Abb. 27. In den Stall. 1881. (Zu Seite 63.)

Wegweiser für seine Entwicklung, wie die Spätwerke Grenzpfeiler seiner künstlerischen Absichten sind. Daß er von neuem die Seele des Tieres entdeckte, daß er einer der Pfadfinder unserer neudeutschen Kunst wurde, das lehrt sein vielgestaltiges Lebenswerk, von dem in diesen Seiten nur ein kleiner Teil berücksichtigt werden konnte. Denn Zügel — auch das ist typisch — gehört zu jenen Meistern, die keine Ruhe kennen, die Bild auf Bild erstehen lassen und nie ganz der Fülle künstlerischer Gesichte Herr werden.



Abb. 28. Arbeitspause. 1882. (Zu Seite 66.)



Abb. 29. Bei Dachau. 1882. (Zu Seite 66.)

Besonders vielsagend erscheint die Persönlichkeit Heinrich Zügels im Rahmen der allgemeinen kunstgeschichtlichen Entwicklung, die an dieser Stelle unbedingt berührt werden muß. Ganz von ungefähr ist der Bauernbub von Murrhardt zur Tiermalerei gekommen und dennoch leitet sein Name an der Spitze des Kapitels über moderne Kunst ein Thema ein, das gar nicht so selbstverständlich ist,



Abb. 30. Rotschweige. 1882. (Zu Seite 66.)



Abb. 31. Schafe und Schweine. (Zu Seite 66.)

wie es uns Heutigen erscheint. Das neunzehnte Jahrhundert, dies große Paradoxon historischer Stile, hatte dem Tiere als bildnerischem Objekt in der Kunst eine besondere Beachtung nicht geschenkt. Trotz Braith, dem einzigen Lehrer, der etwa für Zügel in Frage käme, ist das Tier in der Malerei erst durch unsern Meister heimisch geworden. So interessant es ist, so hat man doch bisher noch nie den Versuch gemacht, zusammenhängend die Stellung des Tieres, das doch von Urbeginn an der Gefährte des Menschen war, in der Entwicklungsgeschichte der Kunst zu umschreiben. Zügel zwingt dazu: Im Altertum sind die Ägypter fast die einzigen, die neben ihrer Persönlichkeit dem Tier Daseinsberechtigung wie im Leben so auch in der Kunst zugestehen. Wir kennen den Kult dieses Volkes, das so modern anmutet, als gingen noch heutigentags seine Vertreter unter uns um. Glauben und Hoffnung im Diesseits und die Glückseligkeit nach dem Tode stehen in engster Beziehung zum Tier, das in seiner verschiedenen dämonischen Symbolik für Glück und Unglück der lebenden und der abgestorbenen Seelen ausschlaggebend ist. Wie die Seele dieses Volkes den Zusammenhang mit der Tierwelt als solcher entdecken konnte, so hat auch die Kunst den Glauben verewigt, der sich ursprünglicher in seinen Grundtendenzen nirgends sichtbarer ein Denkmal errichtet hat als in den alten Sphinxgestalten, die, halb Mensch halb Tier, die Schlüssel zum Rätsel des ägyptischen Kultes darbieten. Nach dem Untergang des ägyptischen Reiches aber scheidet das Tier als gleichberechtigtes Lebewesen neben dem Menschen aus der Kunst aus.

Hellas, das auf dem Höhepunkt seiner kulturellen Entwicklung der Natur und dem Leben in allen schönen Offenbarungen so nahe kam, hat für das Tier als Einzelerscheinung, als Teil eines Natur-Ganzen kaum noch den rechten Sinn besessen. Höchstens war es zum dekorativen Beiwerk, zumal im engen Zusammenhang mit der Architektur, als bildnerisches Objekt beliebt, und immer sind es nur die Opfertiere oder das stolze Schlachtroß, das würdig befunden wird, durch die Kunst verewigt zu werden. Das Löwentor von Mykene erscheint fast als seltene Ausnahme. Der altägyptische Kult war auf ein enges Gemeinsamkeitsgefühl zwischen Tier und Mensch zugeschnitten. In dem Lande, dem der Nil alljährlich seine große Fruchtbarkeit sicherte, mußte man fast von selbst den Nutzen erkennen,

den das Tier schlechthin für den Menschen haben konnte. Ägypten war ein agrarischer Staat und den Beziehungen seiner Bürger zum lebenspendenden Heimatboden, zur ländlichen Scholle entnahm auch der Kult seine besonderen Formen. In Hellas dagegen ist alles auf eine rein bürgerliche Kultur gestimmt, die in den großen städtischen Gemeinwesen ihren Niederschlag erlebt und bald über die engen Banngrenzen des engen Bezirkes hinaus, draußen an den Küsten ferner Länder ihre Kolonisationsaufgaben sucht. Derartige Momente im Großen des völkischen Lebens sind vielsagender zum Verständnis der künstlerischen Eigennote einer Nation als es vielleicht von ungefähr erscheinen mag. Freilich gibt es auch für die hellenische Kunst eine Einschränkung, die vielleicht im Zusammenhang mit unserm Thema zu Recht bestehen mag, weil wir sie schlechterdings nicht mehr kontrollieren können. Von der Malerei ist uns so gut wie nichts erhalten und inwieweit etwa auf diesem Gebiete die Tierwelt eine Rolle gespielt, läßt sich nicht feststellen. Groß kann sie aber nicht gewesen sein, denn der beste Ersatz, die griechische Vasenkunst, die an Bewegtheit und Rhythmus doch so außerordentlich reich ist, hat ebenso wie die Dichtkunst der Alten das Tier aus ihrem Behandlungskreis völlig ausgeschaltet. Göttermythos und Mensch beherrschen so vollständig das gesamte Gestaltungsgebiet der darstellenden Künste, daß — wollte man einen kühnen heterogenen Rückschluß wagen — man zu der Überzeugung kommen müsse, Griechenland hätte außer Opferstieren und Rossen und den wenigen symbolischen Attributen seiner Götter die Tierwelt überhaupt kaum gekannt. Was uns etwa aus der Homerischen Sagenwelt überliefert ist, die vielfach in den ländlichen Urzustand eines Hirtenvolkes zurückversetzt, beweist nichts vom Gegenteil, weil sie keine Schlüsse auf den wahren Geist hellenischer Kultur in der Blütezeit der Kunst zuläßt. Nirgends aber treten die Gegensätze in den verschiedenen Anschauungen zweier Völkergemeinschaften klarer zutage als bei einem Vergleich Altägyptens und Griechenlands, wie er hier — im Hinblick auf die Bedeutung des Tieres für Kult und Kunst — angedeutet wurde.



Abb. 32. Hirtin im Wald. In der Galerie zu Düsseldorf. 1883. (Zu Seite 66.)

Eine geringe Wandlung vollzog sich allerdings in dem Augenblick, als Rom das große Erbe hellenischer Kultur antrat. Über die Verschmelzung griechisch-römischer Weltanschauung sind dickleibige Bände geschrieben worden, obwohl für Rom viel wichtiger als das Aufgehen der griechischen Welt in den breiten und jugendfrischen Fangarmen der Hauptstadt Italiens die frühe Verschmelzung etruskischer Kultur mit römischer Eigenart gewesen ist. Die Etrusker aber waren wie die alten Ägypter in der Hauptsache Agrarier und aus den Denkmälern ihrer Kunst offenbart sich zugleich der enge Konnex, den sie zur Tierwelt gehabt haben. Der wahre Lebenskünstler des alten Rom war von Haus aus Naturpoet. Er liebte wie Horaz das still-beschauliche Dasein auf ländlicher Scholle, er kannte seine treuen Haustiere, die Gefährten des Menschen waren und der Hund wurde



Abb. 33. Herde im Wald. 1883. (Zu Seite 67.)

(man denke z. B. an das fast Symbol für die Heiligkeit des Hauses gewordene „Cave canem!“) etwa in dem gleichen Sinne Wohltäter des Menschen wie die Gänse, die nach der Legende einst das Kapitol gerettet hatten. Das römische Kunstgewerbe, so wie es uns in den Antikensälen des Museums von Neapel entgegentritt, hat der Tierwelt ein wundervolles Denkmal gesetzt und es ist nicht unwichtig, daß es gerade die auf Vertiefung des häuslichen Lebens hinstrebende Kleinkunst war, die das Tier so gern als Objekt auch zu rein dekorativen Formgedanken, benutzt hat. Über dem großen Weltreich aber stand Jahrhunderte hindurch die römische Wölfin, sie, die einst Romulus und Remus gesäugt haben soll. Sagt das nicht alles! —

Mit anderen Augen freilich hat das auf dem dahingesunkenen Rom erstehende Christentum das Tier als solches betrachtet. Obwohl gerade die frühe christliche Kunst symbolisch überall gern und oft auf das Tier zurückgreift, so tritt dieses doch gerade damit als bildnerisches Objekt und als selbständiger Faktor überall



Abb. 34. Bécaß I. 1883. (Zu Seite 67.)

zurück. Christus der gute Hirte, der seine Lämmer hütet, wird, unter Benutzung der griechischen Kulttradition vom Hermes, besonders gern dargestellt. Die Apostel und Märtyrer erhalten durch Tiere ihre symbolischen Attribute und die guten und bösen Mächte über den Menschen geben sich den frommen Gläubigen in Tiergestalt zu erkennen. So will es fast scheinen, als dürfe man mehr von einer

ägyptischen Tradition als einer hellenischen sprechen, die ihre Symbolik auf das junge Christentum vererbt hat, und man erinnert sich zugleich, daß der neue Glauben in der Tat den Umweg über Nordafrika gemacht hat, bevor er sich zunächst dauernd in Italien hat behaupten können.

Indes, ein neues Element ist doch mit dem Christentum unversehens hinzugekommen: Christus hatte als armer Leute Kind in einem Stall das Licht der Welt erblickt und neben seiner Krippe waren Ochs und Esel gestanden. Die ersten christlichen Künstler greifen immer wieder auf dies Idyll zurück, das plötzlich im Tier wirklich einen klugen Hausgenossen erkennt. Auf einem Esel war auch der Heiland in Jerusalem eingeritten und von ihm stammte das Gleichnis von den Vögeln unter dem Himmel, die der gute Gott=Vater ernährt. Eine weiße Taube



Abb. 35. Schaffamilie. 1883. (Zu Seite 67.)

hatte den Heiligen Geist über die Welt gebracht, wie die Schlange im Paradies die Sünde beim ersten Sündenfall. Immer enger verwächst die christliche Symbolik mit der Tierwelt und wenn auch das Tier als bildnerisches Objekt noch keine selbständige Daseinsberechtigung erhält, seinen Einzug hat es doch mit dem frühen Christentum von neuem in die Kunst gehalten.

Aber die Zeiten waren einer schnellen Vorwärtsentwicklung nach dieser Seite hin nicht günstig. Kriegerisch und von täglich dräuenden Gefahren erfüllt, wie sie waren, gaben sie den Menschen keinen Raum zur Meditation. In der höchsten Not der Völker war neben den Heiland, der immer mehr zum unerbittlichen Weltenrichter wird, die stille Gottesmutter getreten, sie, die alles irdische Weh und alle Freude gleichmäßig an sich erfahren hatte. Und während über dem grauen Alltag des mittelalterlichen Lebens die Losungen der hohen Staatsraison schwebten, die sich in ewigen Kämpfen gewaltsam Luft machte und der bittere Hader im Inneren der neuen Städte umging, die um Besitz und Macht zu streiten



Abb. 36. Vor der Hundehütte. 1883. (Zu Seite 67.)

hatten, erstand im Frühlingszauber eines fast noch jungfräulichen Glaubens das Ideal der guten Madonna, die in ihrem Leben selbst so viel menschliches Leid



Abb. 37. Vom Wolkenhof. 1883. (Zu Seite 67.)

erfahren hatte, daß sie in der Tat zur Fürsprecherin in der Not der Zeit berufen schien. Indes ließen die rasch in bunten Wechselfällen verrinnenden Tage dem Idyll keinen Raum und so kann es kaum wundernehmen, daß auch die Kunst andern Gedanken nachhing, die fernab standen von der Beschäftigung des einzelnen mit sich und seiner Umgebung. Wie von selbst richteten sich alle Gedanken und Hoffnungen der leidenden Menschheit aufs Jenseits, da die Gegenwart diesen in Schuld und Sünden verfallenen Menschen keine Freude mehr am Dasein gab. Immer wieder ertönte in diesen Zeiten, die so unausgesetzt vom Geklirr der Waffen erfüllt waren, der Ruf zur Umkehr und Reue und nie stand das furchtbare Gottesgericht so dräuend über der Welt wie eben in jenem Jahrhundert, dessen künstlerischer Ausdruck Dantes „Göttliche Komödie" ist. Aber jenem Jahrhundert trotzigen Ernstes war ein kurzer Frühling voraufgegangen,



Abb. 38. Am Schäferkarren. 1883. (Zu Seite 67.)

der seltsam licht in so viel mittelalterlicher Nacht erscheint und doch auf die Kunst von ungeahnter Fruchtbarkeit gewesen ist. Denn ohne das Auftreten des heiligen Franz von Assisi hätte sich die Kunst kaum noch der freien Gottesnatur und jener Gefährten der Menschen, die sie bewohnten, erinnert. Der heilige Franz aber war ein Dichter, der die Sonne und die Vögel unter dem Himmel, die Tiere des Feldes über alles liebte. Sein Auftreten ist, so will es scheinen, wie eine Vorahnung der ersten großen romantischen Zeit, die auch an Italien nicht spurlos vorüberging, ihren eigentlichen Niederschlag aber doch im Norden in den Minneliedern und Epen unserer ritterlichen Dichter erlebte. Des heiligen Franziskus Zwiegespräche mit den Tieren haben durch die Künstler, die seinen Lehren folgten, es mögen neben Giotto, Altichieri und den Sienesen viele Hunderte gewesen sein, deren Namen wir nicht mehr kennen, doch unendlich befruchtend gewirkt. Freilich schlägt der kriegerische Geist der Zeit auch dieses kurzlebige Idyll sehr bald in Trümmer, aber die Spuren davon sind bis auf unsere Tage lebendig geblieben.



Abb. 39. Schwäbische Alb. 1883. (Zu Seite 67.)

Trotzdem aber muß es uns seltsam berühren, daß gerade die italienische Kunst nach den früheren Zeiten das Tier als solches kaum noch gekannt hat, nicht einmal im Zusammenhang mit der eigentlichen Genremalerei, die auch schon damals existierte, man denke an den Pisaner Camposanto und an Carpaccio oder Benozzo Gozzoli! Dem Italiener ist von Haus aus jener für den Deutschen von jeher so charakteristische Zug fremd gewesen, der sich eben in der Liebe zur Tierwelt kundgibt und trotz der geringen Ausnahmen, die es gegeben hat — der noch viel zu wenig gekannte Veroneser Maler Girolamo dai Libri, aus Limone am Gardasee gebürtig, ist z. B. eine solche — hat auch die moderne italienische Kunst noch keinen vollwertigen Vertreter der Tiermalerei, wenn man etwa Segantini ausnimmt, der als großer Offenbarer das Tier im engen Konnex mit der Natur und als Interpret prachtvoller Stimmungen gern und oft behandelt hat.

Der große Umschwung auf unserem Gebiete erfolgte wenigstens vorbereitend durch die deutsche Kunst. Er ging Hand in Hand mit einer dichterisch-poetischen Vertiefung der damaligen Volksseele. Wie reizende Märchen aus Kindheitstagen muten die Werke der deutschen Primitiven, ungeachtet aller Herbheit in der Behandlung oft grauslicher Sujets an. Das Herzig-Naive dieser Darstellungen ist der beste Beweis für die eingeborene Dichtergabe, die der deutschen Kunst allzeit innegewohnt hat. Ein so entzückendes Idyll wie es ein mittelrheinischer Meister um das Jahr 1420 in seinem „Paradiesgarten" schuf, wo rings um die reine Madonna sich ein lauterer Frühlingsgarten ausbreitet mit zwitschernden, buntgefiederten Vögeln auf den Ästen und in den Kronen der Bäume, ist undenkbar im Rahmen der gleichzeitigen italienischen Malerei. Oder man denke an Bilder



Abb. 40. Schafstudie. (Zu Seite 67.)



Abb. 41. Schafstudie. (Zu Seite 67.)

wie die „Geburt Christi“ des Meisters Francke im Hamburger Museum und vergegenwärtige sich wie hier die beiden Kühe erfaßt sind, die gierig schnuppernd die Schnauzen in die Krippe strecken oder denke an Martin Schongauers „Anbetung“ im Berliner Museum, wo fast mit menschlich klugem Ausdruck Ochs und Esel der ergreifenden Handlung beiwohnen oder endlich an desselben Meisters „Maria im Rosenhag“ in der Martinskirche zu Kolmar, wo im Blütengobelin des Hintergrundes Amseln und Drosseln ihr süßes Liebesspiel treiben. Wo immer es eben möglich war, hat der altdeutsche Maler — wenn er kein hartgesottener Sünder gewesen ist — der lebendigen Natur durch kleine, aber doch seltsam charakteristische Züge seine Konzessionen gemacht, die alle so wundersam und selbstverständlich in ihrer Art auf jene eine Note hinweisen, unter deren Gesetz sich die ganze jahrhundertelange Entwicklung deutscher Kunst vollzogen hat. Der Name Heinrich Zügels mag darum an dieser Stelle einen Augenblick wieder genannt werden, heimlich und doch vernehmbar anklingend, gewissermaßen als vorbereitendes Motiv auf den großen Schlußakkord, der die historischen Voraussetzungen einer langen

Entwicklung in eins zusammenfassen soll. Bei einiger Einschränkung hätte man das Thema der Tiermalerei gerade im Hinblick auf ihn ebensogut im engeren Rahmen der deutschen Kunst abhandeln können, freilich wären dann die vielsagendsten Vergleichsmomente, die sich durch die Behandlung der Frage im großen ergeben, fortgefallen.

Die altdeutsche Malerei hat freilich den Weg, der ihr nach der Seite des Poetisch-Intuitiven hin die Anfänge weisen, nicht sogleich vollenden können. Der Geist der Zeiten hat oftmals hindernd in die Absichten eines Künstlers hineingegriffen und die Reformation, die alle Geister so tief innerlich aufrütteln mußte, hat selbst Männer von so kerniger Eigenart wie Dürer oft nach einer bestimmten Seite hin in ihrem Schaffen abgelenkt. Neben dem Hang zum Poetischen war dem Deutschen von jeher der Sinn zur Reflexion eingeboren. Das poetische Element



Abb. 42. Eingeschlafener Schäfer. 1884. (Zu Seite 67.)

hat aber gerade in solchen Zeiten innerer Revolutionen vor der Reflexion weichen müssen. Nicht umsonst nennt man die Deutschen die philosophische Nation. So hat auch die Kunst, wollend oder nicht, den Stimmungen Rechnung tragen müssen, und daß sie es oft viel zu willfährig tat, war nicht immer ihr Segen. —

Als in Deutschland in dreißigjährigem Völkerkampfe die letzte Konsequenz eines neuen großen Gedankens gezogen wurde, war fern an den Grenzen des Meeres ein junges Volk stark und selbstherrlich erwacht, dem die eigentliche Erneuerung auf dem Gebiete künstlerischen Schaffens vorbehalten bleiben sollte. Holland hatte nach dem siegreichen Kampf gegen den spanischen Erbfeind trutzig sein Haupt erhoben und mit den Früchten des schweren Krieges war Ruhe und Wohlstand in die ehemals „flandrischen Provinzen" zurückgekehrt. Dies Volk, das so heiß um den Besitz seiner Scholle gerungen, klammerte sich mit der ganzen Liebe, die ein enttäuschter Vater zu seinem Kinde empfindet, an das ländliche Erbe, das nun — wie es schien — auf ewige Zeiten sein eigen sein mußte.

Ein Volk der Bauern und der Hirten war nach Jahren sklavischer Abhängigkeit von einem fremden Herrn, zu dem es innerlich nirgends einen Zusammenhang entdeckte, über Nacht selbstherrlich geworden und konnte sich im Besitz der mit Blut neu erworbenen Heimat erneut ausleben. Diese Heimat aber ist durch



Abb. 13. Mittagsrast. 1896.

breite Flachlandschaften charakteristisch genug bestimmt. Vom Meere her wehte ein würziger Wind, der Gesundheit und vollblütige Kraft mit sich brachte und auf den fetten Wiesen weideten die Kühe und Schafe. Über dem Lande hing die würzige Seeluft in feinen Nebelschleiern, die das grelle Sonnenlicht dämpften, es in feine Bündel gebrochenen Lichtes auflösten, aus denen die atmosphärischen



Abb. 44. Studie. 1890. (Zu Seite 75.)

Reflexe einer abgemilderten und beruhigten Helligkeit wundersame Farben ohne jede Aufdringlichkeit hervorzauberten. Das Volk aber war kerngesund. In der Metropole suchten zwar Handel und Wandel täglich neue Wege. Kauffahrteischiffe brachten aus fernen Ländern ungeahnte Schätze nach Amsterdam, das ein neuer Stapelplatz für den Handel Europas wurde, wie es vordem die Städte der



Abb. 45. Studie. 1890. (Zu Seite 75.)

Hansa, Genua und Venedig gewesen waren. Die Urkraft dieses Volkes aber wurzelte trotzdem ausschließlich in der heimatlichen Scholle, die vor Fruchtbarkeit strotzte, auf deren fetten Weiden die Rinder und alles Vieh überreiche Nahrung fanden. Selbst Städte wie Delft und Haarlem, deren Namen durch unzählige kunstgeschichtliche Erinnerungen, durch Meister wie Vermeer und Hals auch heutigentags noch von der ruhmreichen Tradition erfüllt sind, waren nichts anderes als ländliche Gemeinden, die ohne den satten Boden des freien Feldes da draußen vor der Bannmeile des städtischen Bezirkes verhungert wären. Und die Maler, die von hier auszogen, um den Reiz des heimatlichen Bodens mit Farben und auf der Leinwand einzufangen, waren Bauern und Bauernsöhne, wie all die andern. Die holländische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts, die zur großen Entdeckerin auch für alle künstlerischen Errungenschaften der Neuzeit werden sollte, umschließt



Abb. 46. Über den Bach. 1884. (Zu Seite 67.)

ein einziges und herrliches Kapitel menschlicher Gestaltungskraft, wie es keine Zeit der Antike, des Mittelalters und der Neuzeit in ähnlichem Maße aufzuweisen hat.

Man muß dieses Land einmal in Wochen genußreicher Fahrten von Ort zu Ort erlebt haben, um der immensen Fruchtbarkeit für künstlerisch-malerische Impressionen inne zu werden, die einen nirgends in dem gleichen Maße wie in Holland überkommen. Man begreift dann auch, warum sich die Kunst dieses Landes so eng an den Heimatboden anschloß, warum alle ihre Motive nichts denn eine einzige Interpretation dieses rustikalen Daseins und der landschaftlichen Schönheiten gewesen sind. Das Holland der Rembrandt und Hals war auch das Holland der Steen, Terborch und Ruisdael. Es war noch mehr im Zusammenhang dieses Themas das Land der Potter und Wouwerman. Was die Kunst auch an ursprünglichen Kräften besessen hat, alles reagierte auf die große Harmonie, die durch das Leben des Alltags und den Eindruck der Landschaft dargeboten war. Die prachtvolle Kraft eines Hals, des Tausendsassa von Haarlem, steht im



Abb. 47. Zwischen Gärten. 1884. (Zu Seite 67.)

direkten Verhältnis zu dem Verlangen, aus dem Ruisdael, Hobbema und van Goyen heraus mit innerer Notwendigkeit und doch so selbstverständlich das Bild ihrer Heimat festhielten; sie ergänzt sich mit der Freude eines Cuyp, Potter oder Wouwerman, denen die Tiermalerei alle neuen Anregungen verdankt.

Mußte ein Volk wie das der alten Holländer wirklich so sehr auf das Leben im unverfälschten Sinne erst zurückgreifen, um zum großen Entdecker zu werden! — Nach den Jahrhunderten, die kunstgeschichtlich vorher den ewigen Kreislauf der Entwicklung umschreiben, kann das kaum überraschen. Auf die Sehnsucht nach der ausgleichenden Gerechtigkeit im Jenseits, wie sie dem Mittelalter eigen ist, nach den zeitgemäßen Reflexionen über die Wahrheit im rein philosophischen Sinne, wie sie für das Zeitalter der Reformation charakteristisch sind, war eine Lebensbejahung gefolgt, die selbst die letzte antikisch heidnische Erinnerung, wie sie das Rokoko noch besaß, das fast gleichzeitig auf anderm Boden groß wurde, einfach verleugnete; auf den übersinnlichen Taumel des Barock mußte die kernige Gesundheit dieser auf ländlicher Scholle groß gewordenen Malerei als wohltuende Reaktion folgen. An die Stelle des holden Madonnenideals trat im protestantisch-puritanischen Holland die einfache Bejahung des Alltags und der strenge bäuerliche Gottesglauben, der weder Schwärmerei noch Skrupel kannte. Dies Lebensevangelium, wie es den Holländern des siebzehnten Jahrhunderts eigen war, war ebenso neu wie gesund und wies mit deutlichen Zeichen in die Zukunft. — Wir begegnen hier demselben Symptom der Zeit, wie wir es zweihundert Jahre später an den Künstlern Frankreichs im Walde von Fontainebleau erleben.

Die Holländer wurden zum erstenmal in der Kunstgeschichte im Großen die eigentlichen Entdecker der Tierwelt; denn was auch alles frühere Epochen andeutungsweise vorbereitet hatten, verblaßt gegenüber den neuen Errungenschaften der niederländischen Tiermalerei. Nur an der Natur reifte diese Kunst heran und der Künstler erfaßt die Landschaft nie anders als einen stillen Ausschnitt oder als großgesehene Silhouette mit weiter Fernsicht. Wollte er aber auch dem Leben Rechnung tragen, das sich auf den fetten Weiden des Flachlandes abspielte, so sah er in dem Tier nur ein kleines Detail einer gegebenen großen Harmonie. Er sah das Tier zuerst als einen neuen künstlerischen Stimmungsfaktor, der dazu berufen erschien, die Sprache dieser Natur um einen weiteren Akzent zu bereichern.

So ist das Tier nur selten Selbstzweck, wenn man etwa von den bekannten Geflügelhöfen Hondecoeters absieht, die unser Thema überhaupt nur oberflächlich berühren. Dagegen ist der größte Tiermaler Hollands, Paul Potter (1625 bis 1654), zugleich ein ausgezeichneter Landschafter, auf dessen Bildern ausnahmslos Tier und Natur zu einem einzigen Gesamtorganismus verwachsen. Trotzdem verschiebt sich gerade bei Potter das Schwergewicht insofern, als das Tier bei ihm in dem gleichen Maße Hauptsache wird, wie es bei den Landschaften Albert Cuyps mehr nebensächliche Staffage ist.

Das Charakteristische und Neue aber an dieser Malerei ist die Art, wie der Künstler das Tier als Lebewesen empfindet und zur Geltung bringt. Daß die alten Holländer ihr Rindvieh und ihre Schafe gekannt haben, daß selbst die Maler dritten Ranges den Zeichenstift exakt und fehlerlos handhabten, daß sie alle Konturen souverän beherrschten, bevor sie überhaupt den ersten Pinselstrich taten, erscheint bei diesen scharfen Beobachtern ihrer Heimat kaum wunderbar. Damit unterscheiden sie sich schon rein äußerlich von so manchem unserer modernen Künstler, die zu malen beginnen und Impressionisten werden, noch bevor sie die rein zeichnerische Reife besitzen. Als Bauern geboren, sind die holländischen Tiermaler mit ihren Tieren groß geworden. Sie beobachteten sie im Stall und draußen auf den Weiden, sahen sie bei allen Tages- und Jahreszeiten und wußten, welchen Segen das Land durch seinen Viehreichtum hatte. So ist es fast selbstverständlich, daß diese Künstler auch die „Seele" des Tieres kannten. Ein Bild wie das mit dem jungen Stier von Potter im Mauritshuis im Haag — mit Recht eine jener seltenen „pièces de résistance" in der Kunstgeschichte — kann fast symbolisch für den neuen Geist dieses gesunden Menschenschlages gedeutet werden. Im Tiere fand der Holländer in der Tat — so seltsam es auch klingen mag — ein Stück seines Selbst wieder und es ist z. B. gar nicht so nebensächlich, daß auf der bekannten Allegorie auf Johann de Witt von Asselyn im Rijksmuseum in Amsterdam



Abb. 48. Weidende Schafe. 1884. (Zu Seite 67.)

der gefeierte holländische Staatsmann als wachsamer Schwan dargestellt ist, der, wie die Beischrift erklärt, sein Nest mit Eiern, nämlich Holland, gegen den „staatsfeindlichen" Hund verteidigt. Aber auch in manch anderer Beziehung konnte diesem Bauernvolk sein Vieh als Ausdruck seiner eigenen Natur erscheinen. Es hatte mit ihm die Bodenständigkeit gemeinsam und es lebte ebenso von den Erträgnissen der Scholle. Erst mit den gehörnten Rindern auf den Weiden wurde das Landschaftsbild zum vollkommenen Ausdruck der Wirklichkeit und so prachtvoll auch Meister wie Potter, Cuyp, Adriaen van de Velde und selbst der stark italienisierende Berchem die Gruppen ihrer Tiere in der Landschaft zur Geltung bringen, auf keinem dieser Bilder löst sich der eine Faktor vom andern los. Der große organische Gesamtrhythmus bleibt das Bedeutsame dieser Tierdarstellungen. Ruhe und Bewegung unterliegen stets den bestimmenden Gesetzen des Bildmäßigem als



Abb. 49. An der Pfütze. 1884. (Zu Seite 68.)

solchem. Darum wirken diese Schilderungen unmittelbar auf den Beschauer, der auch nach rund zweihundertfünfzig Jahren vor ihnen ein Stück Gegenwart erlebt.

Diese Faktoren mußten ausführlicher gekennzeichnet werden, weil sie zum Teil auch für die Kunst Heinrich Zügels charakteristisch sind, der, wie weiter unten dargetan werden soll, vielleicht unbewußt in seiner Tiermalerei die Tendenzen eines Potter aufgenommen und in modernem Geiste fortgeführt hat. Es muß auch an dieser Stelle wenigstens andeutungsweise darauf hingewiesen werden, daß die moderne Kunst ohne den engen Anschluß an die alten Holländer kaum so schnell zu ihrer imponierenden Selbständigkeit gekommen wäre, wofür neben Fontainebleau auch das München der siebziger und achtziger Jahre den Beweis erbringen kann.

Indessen, wie jede Entwicklung im Menschenleben stets durch unzählige Momente des Stillstehens und Abirrens gekennzeichnet ist, so konnten sich die malerischen Errungenschaften der alten Holländer nicht sogleich zu positiven Werten



Abb. 50. Frühlingssonne. 1885. Galerie in Breslau. (Zu Seite 68.)



Abb. 51. Schafstudien. 1886. (Zu Seite 68.)

für die gesamte künstlerische Evolution erweitern. Im Gegenteil, der kurzen kräftigen Blüte folgte selbst im eigenen Lande unter den Geschmacksverirrungen der Zeit ein jäher Verfall und wenn auch vereinzelt spätere Meister wie Constable, der für sich eine prächtige Ausnahmeerscheinung im ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts darstellt, immer wieder auf die Lehren der großen holländischen Landschafter zurückgegriffen haben, so war doch der Welt die Erkenntnis vom Werte dieser Kunst sehr schnell abhanden gekommen. Vor allem hatte das Rokoko mit seiner arkadischen Sehnsucht, das in seinen Anfängen bei Watteau noch so natürlich und kerngesund anmutet, später indes fast ausnahmslos einer reinen Theatralik verfallen sollte, die Kunst in gänzlich entgegengesetzte Bahnen abgelenkt und noch mehr war der wiederauflebende Drang zur Antike um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts aller Gegenwartsmalerei fast ebenso verderblich wie die grauenvollen Ereignisse der französischen Revolution, die reaktionär mit innerer Notwendigkeit die Kunst einem nur den Formen, nicht dem reinen Gehalte nach, neuen Klassizismus in die Arme trieben. Man mag den Umschwung und die irrigen Anschauungen jener Tage noch so sehr beklagen, die Ursachen wird man dennoch leicht entdecken können. Unter den vielen erschütternden Ereignissen des politischen Lebens hatten die Menschen alle Freude am Alltag verloren. Das kriegerisch gestimmte Zeitalter Napoleons verlangte von der französischen Kunst im Interesse der Staatsraison antikisch verklärte Ruhmesszenen, die ihrerseits den Aufschwung einer öden Historienmalerei vorbereiteten. Dagegen ging das künstlerisch vorwiegend literarisch gesinnte Deutschland in der bildenden Kunst ähnliche Wege und setzte an die Stelle kraftvoller, aus der Gegenwart herausgeborener Empfindung die literarische Anekdote, den historischen Roman und die genrehafte Novelle. Wie und in welchen Formen sich diese Zeit der allgemeinen künstlerischen Ermattung auslebte, braucht hier nicht erwähnt zu werden. Es genügt der Hinweis, daß seit den Tagen

Potters die eigentliche Tiermalerei, vereinzelte Ausnahmen immer abgerechnet, im allgemeinen für die Folge keine Rolle mehr hat in der Kunstgeschichte spielen können.

Der große Umschwung vollzog sich erst in der Malerei Frankreichs zwischen 1850 und 1870. Constable hatte schon im Jahre 1826 Bilder auf der Pariser Ausstellung gehabt, die einer eben geborenen Künstlergeneration wie etwas unerhört Neues erscheinen mußten. In Rousseau, Corot, Dupré, Diaz und Daubigny betrat dann in der Tat diese junge Generation den Schauplatz, geführt von Théophile Thoré, gen. Bürger, der als Kunstschriftsteller die Malerei von Altholland wieder zu entdecken berufen war. Wir, die nächstfolgende Generation, können die Sehnsucht vielleicht noch besser als die Zeitgenossen bewerten, die diese jungen Vorkämpfer der „paysage intime" in die Umgebung von Paris, in den Wald von Fontainebleau hinaustrieb, nachdem die offizielle Malerei trotz der bedeutenden Führer des französischen Klassizismus auf einen toten Punkt angelangt zu sein schien und das von den politischen Wogen immer aufs neue überschwemmte Großstadtleben dem Hang zur Meditation keinen Raum mehr gab. Wieder erscholl Rousseaus Notschrei von der Rückkehr zur Natur; diesmal hatte er realen Wert. Wie herrlich war auch diese Natur, die sich bereits dicht vor der Bannmeile von Paris reich und stimmungsvoll ausdehnte, wie wundervoll war hier draußen die Einsamkeit mit all ihren atmosphärischen Klängen, mit Sonnenlicht und Waldesschatten. Hier fand jedes echte Malerauge eine Fülle lohnender Aufgaben und an den alten Holländern konnte man selbst in Paris den Reichtum der Motive erkennen, die die freie Gottesnatur den Künstlern darzubieten hatte. Diese Meister von Fontainebleau aber wurden nicht nur Entdecker, sondern auch V o l l e n d e r. In ihrer tiefen Sehnsucht, die in dem gleichen Maße die Hobbema, Cuyp, Ruisdael usw. kaum gekannt, vermochten sie ihrer Landschaft selbst das Letzte und Geheimste an sensitivem Stimmungsreiz abzulauschen, wie es nur durch eine gewaltsame Reaktion gegen die fadenscheinig gewordene menschliche Gesellschaft möglich ist. Und auch diese neue Landschaft hatte ihre animalischen Bewohner. So ist es selbstverständlich, daß Hand in Hand, auch in der jungen französischen



Abb. 52. Ruhende Schafe. 1886. (Zu Seite 68.)

Kunst, mit der Entwicklung der Landschaftsmalerei die der Tiermalerei erfolgte. Denn diese Tiere waren genau wie im alten Holland Stimmungsfaktoren innerhalb des Gesamtbildes. Welch ein pulsierendes Leben kam in die Silhouette eines Naturausschnittes, wenn dampfende Rinder stampfend den Pflug über die Scholle zogen oder wie einzig erklingt der Abendfrieden über den Feldern, wenn müde Schafherden heimwärts zu den Ställen ziehen. In diesem Sinne wurden Troyon, Charles Jacque und die köstliche Rosa Bonheur Erneuerer der Tiermalerei im engsten Anschluß an die große Tradition der Holländer. Um der neuen Richtung endgültig zum Siege zu verhelfen, fehlte nur noch der Bauern-Apostel Millet, der auch im Wald von Fontainebleau gemalt hat und dessen Schafhirtin der Sammlung Chauchat z. B. auch im Rahmen unseres Themas einen Merkstein bedeutet.



Abb. 53. Bei Wildenroth. 1886. (Zu Seite 68.)

In diesen Meistern aber, die den Wald von Fontainebleau bevölkerten, erblicken wir nicht nur die Erneuerer der modernen Malerei schlechthin, sondern ebenso mit Recht die Vorkämpfer einer Kunstanschauung, die heute längst zum Durchbruch gekommen ist. Wenn eingangs von dem Wert des Naturgefühls gesprochen wurde, so sind gerade die Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts ein schlagender Beweis für den Satz, daß je stärker in einer Zeit das Naturgefühl latent ist, um so reifer auch die Malerei als solche werden muß. Was bei den Fontainebleauern im besten Sinne ein vielverheißendes Versprechen an die Zukunft war, das hat unsere neudeutsche Malerei längst erfüllt und bestätigt. Freilich darf dabei nicht unterschätzt werden, daß auch wir zur gleichen Zeit unsere Entdecker hatten. Ohne die prachtvolle Erscheinung eines Wilhelm v. Diez und seiner Schüler, ohne die damals jungen Piloty-Schüler, unter denen vor allem Habermann markant hervorsticht, hätte sich die Erneuerung auf dem Boden unserer Kunst so schnell und konsequent nicht vollziehen können. Was Paris für die sechziger Jahre im

Rahmen der neuzeitlichen Kunst in Frankreich bedeutet, das wurde München für die engere Entwicklung, die sich fortan in Deutschland vollzog. Hier wie dort war fast gleichzeitig der Drang nach Rückkehr zur Natur lebendig geworden; hier



Abb. 51. Mittagssonne.

wie dort suchte man vor allem an den großen Vorbildern der holländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts zu lernen. Diez war es zunächst, der nicht nur in seiner eigenen exquisiten Kunstübung auf die Meister der Rembrandt-Zeit zurückgriff, sondern auch seinen Schülern in richtiger Erkenntnis von dem hohen Werte dieser Malerei die Schule bei den Alten immerfort empfahl. Und doch

würde man die Dinge unterschätzen, wenn man lediglich den Wert solcher Empfehlung nach den großen Vorbildern einschätzen wollte. — Ich glaube vielmehr, daß auch in dieser Zeit in erster Linie ein rein reaktionäres Bedürfnis nach Protest gegen das akademisch Anerkannte ausschlaggebend gewesen ist, zugleich freilich mit der fast selbstverständlichen Erkenntnis eines geborenen Malers von der Minderwertigkeit der allgemeinen Produktion seiner Zeit.

Nur so kann man die hohe Mission, die gerade München für die Erneuerung unserer Kunstanschauungen zu erfüllen berufen war, richtig abschätzen. Nur so auch wird uns das Auftreten unseres Meisters verständlich, dem fortan diese Zeilen gelten. Für den Historiker ist es freilich schwer, gerade in einer Zeit, die der Historiograph zum guten Teil schon miterlebt hat, die vielen zufälligen und selbstverständlichen Einflüsse abzuwägen, die unbewußt vielleicht hier und dort in der Entwicklung eines Großen mitgesprochen haben und auf seinen Werdegang bestimmend waren. Indes wird man selten fehlgehen, wenn man sich immer wieder auf die allgemeine Stimmung bezieht, die zugleich Wünsche und Verlangen der Besten umschreibt. Denn diese erkennt man. Sie ist fast international zu allen Zeiten gewesen, so sehr auch im einzelnen je nach Rasse und Persönlichkeit die Resultate divergieren. Über dem Kapitel neudeutscher Malerei aber steht in solchem Zusammenhang der Ruf Rousseaus nach der Rückkehr zur Natur. Diese hat die großen Ergebnisse gezeitigt, diese hat das Programm künstlerischen Schaffens tausendfältig erweitert und diese allein ist auch für einen Meister wie Zügel symptomatisch gewesen, der als geborener Bauernbub die Rückkehr kaum als Notwendigkeit, sondern als eine seinem Talente eingeborene Selbstverständlichkeit empfunden hat.

An dieser Stelle kann der kurze historische Überblick über die Entwicklung der Tiermalerei, der uns bei einer Monographie über den bedeutendsten deutschen Tiermaler der Gegenwart unbedingt notwendig erschien, abbrechen, obwohl er,



Abb. 33. Esel aus La Panne. 1890. (Zu Seite 76.)



Abb. 56. Aus Murrhardt. 1886. (Zu Seite 68.)

um halbwegs vollständig zu sein, doch noch mancherlei Ergänzungen bringen müßte. Wir können ebenso von einer detaillierten Schilderung der engeren deutschen Kunstentwicklung in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts absehen, weil sie zu unserem Thema direkte Beziehungen nicht aufweist. Dagegen mag kurz betont werden, daß in der nun folgenden Zeit von 1850 bis 1880 etwa, in deren letztem Drittel der Name Heinrich Zügels bereits eine Rolle zu spielen beginnt, auch die Tiermalerei in Deutschland einige Vertreter gefunden hat, deren charakteristische Art indes für unsern Meister lediglich starke Kontrastwirkungen vermitteln kann. Genannt seien Albert Brendel, der in seinen Schafbildern oft dem prächtigen, oben erwähnten Charles Jacque nahekommt, ferner die Frankfurter Adolf Schreyer und Teutwart Schmitson, denen endlich der Österreicher August Pettenkofen anzugliedern wäre, dessen Werke von der deutschen Jahrhundertausstellung her noch vielen Lesern im Gedächtnis sein dürften. Aber gerade an diesen Namen (höchstens Schmitson wäre auszunehmen, der viel von Troyon an sich hat) erweist sich deutlich, daß man in Deutschland eine eigentliche Tiermalerei im Sinne der alten Holländer in dieser Zeit nicht kannte. Nirgends erscheint das Tier als selbständiges Bildmotiv um seiner selbst willen im Zusammenhang mit einer Landschaft, deren Stimmung durch das Vieh eine Vertiefung erfahren soll. Im Gegenteil, gar zu gern werden solche Momente herausgegriffen, die fast ungewollt das Anekdotisch-Genrehafte stark betonen und damit den reinen Aufgaben der Kunst ein unkünstlerisches Moment beigesellen. So malt Schreyer seine Araberhengste, die den Angriff kaum erwarten können, Schmitson seine wildgewordenen und durchgehenden Rosse, Pettenkofen den ungarischen Pferdemarkt, der mit dem bunten Durcheinander der Zelte und Wagen hart am Genre vorbeistreift. Selbst Braith hat sich auf keinem seiner Bilder zu absolut freier Größe durchringen können, obwohl er der Einzige gewesen ist, von dem Zügel, wie er selbst sagt, vielleicht einiges gelernt hat. Auf die übrigen „Tiermaler" mit ihren Pudeln und Möpsen, wie sie leider die Unkultur der Zeit damals noch stärker als heute poussierte, einzugehen, verlohnt die Mühe nicht.

Zügels Auftreten vollzog sich wie eine absolute Selbstverständlichkeit, mit der jeder große Künstler in den Rahmen der Entwicklung hineingetreten ist. Daß er als Bauernbub mit eingeborenem Talent zur Welt gekommen ist, umschließt das ganze Geheimnis seiner Mission. Daß ihn schon die früheste Jugend zum Gefährten und ständigen Beobachter der Tiere auf dem Felde macht und das früh geweckte Auge das Vieh im organischen Zusammenhang mit dem Boden seiner schwäbischen Heimat sieht, bestimmte einfach und logisch seinen Beruf, Tier-



Abb. 57. Landschaftsstudie. Wolkenhof. 1886. (Zu Seite 68.)

maler zu werden. Wie selten sind bei einem Meister wie bei Zügel die Jugendeindrücke für das ganze spätere Leben bestimmend geworden. In dem Augenblick, wo er als Junge zum erstenmal den Zeichenstift zur Hand genommen hat, um das Charakteristische und Bedeutsame seiner Tiere auf dem Papiere festzuhalten, ist er bereits der Künstler. Unter Zuhilfenahme einer eingeborenen Phantasie können wir vielleicht das Bild des Knaben, der wie ein zweiter Giotto in seiner Art erscheint, in unsere Vorstellung zurückrufen. Wie andere Menschen ihre Jugendgespielen haben, die Förderer und Helfer auf dem langsam aufdämmernden Erkenntniswege werden, so hat der junge Zügel zu Freunden und Förderern seines bilderreichen



Abb. 58. Aus Württemberg. 1887. Galerie in Stuttgart. (Zu Seite 68.)

Innenlebens nur die Tiere, deren „Seele" — man muß in diesem Zusammenhang notgedrungen das Wort gebrauchen — er schon als Knabe entdeckt, deren stille Freuden zugleich seine Freuden sind und deren animalische Vollkraft in dem vielseitigen Rhythmus der Bewegungen ihm wie etwas Wunderbares erscheint, weil in seinen Tieren die gleichen Gesetze des großen Naturganzen latent sind, denen auch die Landschaft als solche unterliegt. Und schon der Knabe sieht das malerisch-reizvolle, das seine Tiere im Spiel der Sonnenlichter und der wechselnden Tageszeiten bekommen, wenn z. B. am Frühmorgen der feine Nebelschleier noch über herbstlichen Weiden lagert, oder am Abend die ersten Schatten der Dämmerung das leuchtende Weiß auf den Fellen buntscheckiger Rinder kräftiger hervorleuchten lassen oder dasselbe Weiß sich in sommerlicher Mittagsglut ins Bläuliche steigert. Er erkennt auch schon den malerischen Zauber, den z. B. das Wasser beim Durchschreiten einer Kuhherde, dies aufgewühlte quirlende Wasser, das die Sonnenreflexe so prachtvoll blendend zurückwirft, auf das Auge des Betrachters zurückstrahlt und sieht beklommenen Herzens eine Fülle von Gesichten, die später in angestrengter Lebensarbeit durch die Kraft seines Pinsels zu neuer Wirklichkeit erstehen sollten. Auf diese ersten Jugendeindrücke in der Umgebung von Murrhardt geht letzten Endes alles zurück, was Heinrich Zügel der Welt an reifen Werken geschenkt hat und seine frühesten, uns erhaltenen Zeichnungen sind überraschend in der Sicherheit, mit der der junge Meister bereits den Organismus seiner Tiere künstlerisch beherrscht. So hat er denn in der Tat keinen andern Lehrmeister in seiner Entwicklung gehabt als die lebendige Gottesnatur mit ihren prachtvollen Geschöpfen, mit denen ihn zeitlebens eine Liebe verband, wie sie nur im Herzen eines Hirtenjungen erwachen konnte, der mit seinem Vieh alle Freuden und Leiden und alle Eindrücke des großen Naturwaltens teilte.

Die Entwicklung aber hat sich in Zügels Leben stetig und logisch vollzogen und die einzelnen Epochen seines Oeuvres, die man sehr wohl voneinander zu scheiden vermag, erscheinen wie ein ununterbrochener Aufstieg, der Hand in Hand mit einer kontinuierlichen Steigerung im rein Künstlerischen geht, dessen Endziel die souveräne Beherrschung der Mittel ist, die ihm dazu verhelfen sollen, über die Natur selbst als Maler zu triumphieren. Der Schweiß emsiger Arbeit und fortgesetzter Selbstkritik bezeichnet den Weg, den dieser im Grunde titanische Künstlerwille durch ein vierzigjähriges Schaffen hindurch beschritten hat. Man macht sich heute gar zu gern eine falsche Vorstellung — und gerade die jungen Talente erliegen ihr viel zu leicht — von der, wie man glaubt, selbstverständlichen Leichtigkeit, mit der die Großen die Bahn ihres Werdeganges betreten haben. Wer die Kunstgeschichte kennt, weiß, wieviel Arbeit gerade bei den Alten dazu gehört hat, bis sie Neuerer und Vollender wurden. Auch ein Lionardo hat gearbeitet wie ein Handwerker, der im kargen Tageslohn seines Meisters steht und es gilt auch von Zügel das Wort, daß die wirklich Schaffenden wohl nie ganz mit ihren Leistungen zufrieden waren. So manches Bild, das auf Ausstellungen längst die verdiente Anerkennung gefunden, hat nachher im Atelier unseres Meisters der unerbittlichen Selbstkritik wieder zum Opfer fallen müssen. Mit einem breiten Schabmesser wurden dann die frischen Farben wieder heruntergeholt von der Leinwand und wieder galt es einen neuen Versuch, das Geschaute bildmäßig in vollkommener Ausführung zu meistern und gelang es auch diesmal nicht, so war der unerbittliche Maler-Kritiker ein zweites, selbst ein drittes Mal bei der Hand, bis endlich das Gewollte zu bezwingendem Leben erstehen konnte. Daher kommt es auch, daß so manche der Abbildungen, die unsern Text begleiten, den Zusatz hat „in dieser Form nicht mehr erhalten". Dem Meister Zügel macht dies gewissenhafte Ringen, stets das Vollkommenste zu erreichen, alle Ehre. Wer ihn von dieser Seite her richtig einzuschätzen vermag, begreift dann auch, daß er seinen Schülern gegenüber einer der unerbittlichsten Lehrer geworden ist, die die Geschichte der Münchener Akademie je wird aufweisen können.



Abb. 59. Viergespann. 1888. Galerie in Prag. (Zu Seite 69.)

Was Zügel als Künstler und Mensch geworden ist, hat er allein sich und seiner zähen, beinahe leidenschaftlichen Energie zu danken.

Ich persönlich habe in den wenigen Stunden, wo ich ihn in seinem Atelier inmitten seines Lebenswerkes, wie es sich in den zahllosen Skizzen und noch unverkauften Bildern darstellt, beobachten konnte, jede Minute den Eindruck gehabt, die kräftige Gottesnatur da draußen habe sich in diesem jugendlich frischen „alten" Herrn ein prachtvolles Gleichnis geschaffen. So wie er vor den Besucher hintritt, ist er ein Stück würziger Scholle, die alle gesellschaftliche Kultur im Nu vergessen macht. Freilich ist er klug wie das Fatum, unter dem sich jedes Menschen Schicksal erfüllt, aus seinen Augen blitzt ebensoviel Energie wie angeborene Intelligenz. Aber wenn er im besten Sinne rustikal erscheint, so zwingt



Abb. 60. Hirtin. 1889. (Zu Seite 71.)

dieser Eindruck doch nur unser Gefühl zur Bewunderung vor der Größe dieses Künstlerlebens, das alles nur sich selbst und eigner Kraft verdankt. Es macht ihm Freude, nicht über sein Leben, aber über sein Werk zu sprechen, denn dieses ist sein Stolz. Hin und wieder kommt auch ein Wort der Klage über seine Lippen, wenn er an die vielen jungen Talente denkt, denen gegenüber die Skepsis seiner Erfahrung sicher zu Recht besteht. Sie täten besser beizeiten einen ordentlichen Beruf zu ergreifen als sich im Malerhandwerk zu üben. Wie recht hat der sechzigjährige Meister, der bis auf diesen Tag noch nichts von der Vollkraft seines schöpferischen Dranges schwinden fühlt, wie dankbar müßten ihm im Grunde all die „entgleisten" Schüler sein, die die strenge Kritik so oft aus der „Zügel-Schule" herausgedrängt hat. Über diese Zügel-Schule wird weiter unten ein Wort zu sagen sein, weil dieses Thema unbedingt zum Künstler hinzugehört und weil man erst dabei richtig erkennen kann, wo das Geheimnis schöpferischer Kraft im Leben Zügels zu suchen ist.

Wer die Natur so liebt wie unser Meister, der sinnt ihr nicht nur mit den Augen des Malers nach, dem sich bei jedem Schritt auf seinen Wanderungen Hunderte neuer Gesichter offenbaren, der ist auch Naturbursche in all seinem Tun



Abb. 61. Dachauer Moos. 1889. (Zu Seite 71.)

und Lassen. Neben den stillen Gottesfrieden stellte die Schöpfung den Kampf. Hirtenglück und Weidmannsheil sind unzertrennlich miteinander verbunden. So erklärt es sich, daß Zügel von jeher wie Leibl ein echter Nimrod vor dem Herrn gewesen ist. Seine Kunst ist sichtbarlich nur selten von seinem Weidmannsberuf

befruchtet worden, aber indirekt verdankt ihm der Künstler nicht nur ein gut Teil seiner Schaffensfreudigkeit, sondern ebensosehr den engen Konnex mit der Natur, die ihm in ihrer Ursprünglichkeit selten so nahe gekommen ist wie eben auf den Streifzügen des Jägers. Der Schreiber dieser Zeilen kennt freilich aus eigner Erfahrung das seltsam beglückende Gefühl nicht, das den Weidmann überkommt, wenn er auf dem Anstand bei aufsteigender Dämmerung dem Wilde nachspäht, das auf der ersten Morgenfährte in den Bannkreis seiner Büchse tritt, aber er kennt den wundersamen Reiz des frühen Sonnenaufganges und den Reichtum von Farben und das Zittern des wogenden Nebelmeeres am Herbstfrühmorgen, der jedem Maler prachtvolle Offenbarungen vermittelt. In diesem Sinne kann man Zügels Weidmannsdrang von seiner Kunst nicht trennen. Das Intimste einer Landschaft erfährt man nur in den Stunden, wo die Menschheit noch nicht auf den Beinen ist, wo das Wild des Feldes und der Wälder ganz allein als Herr im großen schweigenden Umkreis der Natur erscheint und Zügel, der von jeher ein Frühaufsteher war, hat in seinen Werken den Zauber der heraufsteigenden Morgenröte, des herandämmernden, in Nebellicht gebundenen Tages wie kaum ein Zweiter gleich eindrucksvoll wiedergegeben.

⊠ ⊠ ⊠

Des Schafhändlers Sohn Heinrich Zügel bezog mit etwa achtzehn Jahren die Kunstschule in Stuttgart, nachdem er vorher auf der Fortbildungsschule in Schwäbisch-Hall eine Vervollkommnung seines dörflichen Unterrichts erfahren hatte. Stipendien verhalfen ihm von diesem Tage an zum weiteren Fortkommen. Indes an der Stuttgarter Akademie, die ihm wenig angenehme Eindrücke hinterließ, konnte er wohl nichts lernen, weshalb er schon sehr bald nach München übersiedelte (1869), das in damaliger Zeit der einzige große Lichtpunkt im süddeutschen Leben war. Und nicht nur das. München war auch der einzige Mittelpunkt des künstlerisch geistigen Lebens im Deutschland der damaligen Zeit. Ein guter und sicherer Instinkt hat Zügel sehr früh nach der Hauptstadt Bayerns gebracht. Er fühlte halt den Beruf in sich und dachte als neunzehnjähriger Jüngling nichts anderes als was man in solchen Jahren sonst von der Zukunft zu denken pflegt. Die Sehnsucht, in München leben und wirken zu können, war durch den Besuch der Ausstellung vom Jahre 1869 in ihm wach geworden. So kam er denn noch im gleichen Jahre fast schon als selbständiger Maler nach der bayrischen Hauptstadt, die seitdem dauernd seine Heimat wurde, ausgenommen eine kurze Berufung an die großherzogliche Akademie in Karlsruhe, von der er schon nach einem Jahre nach München zurückberufen wurde (1895). Schon im Jahre seiner Übersiedlung hat Zügel die Münchener Ausstellung beschickt und es mag den guten Instinkten des damaligen Kunstlebens doch zum Ruhme nachgesagt werden, daß es, inmitten des allgemeinen Ungeschmacks der Zeit, die Begabung des schwäbischen Malers sehr bald erkannt hat. Einige Studien aus dieser frühesten Zeit geben etwa ein Bild von dem, was Zügel damals künstlerisch zu leisten vermochte. Gemessen an der übrigen Tiermalerei der gleichen Jahre erscheinen sie in der Tat recht beachtenswert. Sie haben wie die Studie aus Heckbach 1869, die noch in Stuttgart entstanden ist (Abb. 2) einen prachtvollen Charme ungekünstelter Ursprünglichkeit, in dem sich das Idyllische einer Mutterkuh mit dem jungen Kälblein fast wie eine Novelle widerspiegelt, oder sie verraten schon wie in dem „Jungstier“ des gleichen Jahres (Abb. 3) und den Schafstudien des nächstfolgenden die scharfe Beobachtungsgabe, mit der der junge Künstler selbst die bewegten Gruppen von Tieren im zufälligen Beieinander meisterlich zu beherrschen weiß. Wundervoll gesehen ist auch eine Gruppe von Schafen auf dem Gemälde „Vor dem Tor“ vom Jahre 1870 mit dem aus dem Verlangen der Tiere, bald die heimischen Ställe zu betreten, herausempfundenen vorwärtsstoßenden Drängen der Tiere (Abb. 7) oder das im gleichen Jahre entstandene Bild „Erschrocken“, auf dem

der junge Meister das scheue Durcheinander einer erschreckten Schafherde im Sinne absoluter Lebenswahrheit wiederzugeben versteht (Abb. 8). Neben diesen größeren malerischen Arbeiten sind es in diesen Jahren unzählige zeichnerische Studien, die als Vorbereitung des Kommenden anzusprechen sind. Bei jeder von ihnen möchte



Abb. 62. Gespann. (Zu Seite 91.)

man im Detail verweilen, weil sie so ungemein vielsagend im Rahmen der künstlerischen Entwicklung anmuten. Man kann ihnen z. B. deutlich entnehmen, wie sehr sich der Künstler täglich aufs neue müht, der Gesamtform und jeder Einzelheit gerecht zu werden. Wie z. B. ein liegender Hund gesehen oder die Schnauze eines Schafes empfunden ist, das beweist unmittelbar, daß ein Maler erst zum

Künstler im großen werden kann, sobald er die reinen Werkstattsaufgaben mit emsigem Fleiß beherrschen gelernt hat. —

Das Jahr 1872 aber zeigt Zügel bereits im Vollbesitz seiner künstlerischen Mittel. Als bedeutsames Bild dieser neuen Entwicklung muß der „Schafmarkt“ angesprochen werden, der an impressionistischer Kraft in der Behandlung von Licht und Schatten und ebenso an bunter Bewegtheit der Massen von Menschen und Tier kaum noch etwas zu wünschen übrig läßt (Abb. 13). Zügel malte damals in einem exakten altmeisterlichen Ton, wie ihn unsere Beilage mit den drei Schafen (Abb. 20), die der gleichen Zeit entstammen, deutlich vor Augen zaubert. Und man begreift angesichts solcher Leistungen, daß die Welt vor diesen ursprünglichen Werken, an denen alles der Wirklichkeit abgesehen und mit künstlerischem Bewußtsein komponiert war, betroffen stand. So brachte denn das Jahr 1873 die erste große Auszeichnung vor der Öffentlichkeit. Die Schaf-



Abb. 63. Studie. Um 1890. (Zu Seite 71.)

wäsche (Abb. 15) erhielt in Wien die große goldene Medaille. Und doch knüpft sich gerade an dieses Bild eine schmerzliche Erfahrung, die fortan dem Künstler heilsame Lehren gab. Es wurde zunächst für einige tausend Mark angekauft und der Meister, glücklich im Besitz eines wie ihm schien, schnell erworbenen Reichtums, benutzte das Geld, seine Verwandten zu unterstützen und sich lästige Verpflichtungen vom Halse zu schaffen. Da kam in Wien der große finanzielle Krach. Der Händler machte kleinliche Klauseln des Kaufvertrags geltend und Zügel mußte, wollend oder nicht, das bereits bezahlte Werk zurücknehmen und das Geld in langsamen Raten zurückerstatten. Fortan aber malte er weniger um des künstlerischen Ruhmes willen, sondern mehr des leidigen Geldverdienens wegen. Verkäuflich aber waren nur die Werke kleineren Formates, von denen die nächsten Jahre viele erstehen sahen. Die „Schafwäsche“ aber hatte zugleich den Aufschwung zu einem kühnen Impressionismus in der Behandlung von Licht, Atmosphäre und Tiermassen vorbereitet. Aber auch der mußte für einige Zeit unter den Geboten des Alltages zurücktreten.

Es darf an dieser Stelle erwähnt werden, daß Zügel nach Verlassen der Fortbildungsschule in Schwäbisch-Hall ganz allein auf den eigenen Verdienst angewiesen war und — wenn ihm bei Beginn der künstlerischen Laufbahn auch einige Stipendien



Abb. 64. Pflügende Ochsen im Moos. 1889. (Zu Seite 71 u. 74.)

halfen, so hat er doch — eine seltene Ausnahme unter Seinesgleichen — seinen Lebensunterhalt in mehr als ausgiebiger Weise vom ersten Bild ab bestritten.

In einem, vielleicht durch mehrere tausend Bilder bezeichneten rastlosen Künstlerschaffen ist das einzelne Werk nicht mehr als ein Kilometerstein an einem



Abb. 65. Aus La Panne. 1890. (Zu Seite 76.)

viele Meilen langen Wege, den der Meister in der Kunst zurückgelegt hat. Hier und dort sind wohl Lebensreminiszenzen zu spüren, so wenn Zügel in dem



Abb. 66. Studie aus La Panne. 1890. (Zu Seite 76.)

prachtvollen Hundekopf von 1875 das Andenken an seine treue Begleiterin auf manchem Pürschgang, an „Lady" festgehalten hat oder wenn er, wie auf dem Bilde „Kranke Schafe" des gleichen Jahres von einem ihm bei einer Wanderung zufällig gewordenen Eindruck berichtet, der in der Tat noch jetzt den Beschauer mit einem fast melancholischen Mitgefühl überkommt. Gerade in solchen Neben=



Abb. 67. Esel von La Panne. 1890. (Zu Seite 76.)

sächlichkeiten offenbart sich wiederum ein Stück echten künstlerischen und menschlichen Empfindens. Denn auch das Tier unterliegt den Wechselfällen des Lebens und wie es heute dem Maler vielleicht in der Gestalt eines jungen, im prallen Sonnenlicht dastehenden Bullen als Symbol von strotzender Urkraft und Gesundheit erscheint, so wird es — krank geworden — ein Gleichnis menschlicher Unzulänglichkeit. In dem — man möchte sagen poetischen — Motiv berührt sich mit

dem zuletzt genannten Werk das unter dem Titel „Ein Münchener Vorgang" abgebildete Stück des nächstfolgenden Jahres (Abb. 19). Auch dies eine Reminiszenz an Erlebtes. Zügel hat mit seinen beiden Hunden an einem trüben Wintertag einen Spaziergang in die nähere Umgebung angetreten, da begegnet ihm irgendwo draußen an der Barriere der Großstadt eine arme Holzsammlerin mit ihrem Karren, den zwei unendlich plebejische Köter bewachen, vor denen die rassigen Jagdhunde fast verlegen stehen bleiben. Auch dieses Bild ist unbewußt ein menschliches Gleichnis, obwohl es unserm heutigen Empfinden nach fast hart am Genre vorbeistreift. Dasselbe Jahr brachte Zügel, der längst beharrlich und erfolgreich vorwärts gekommen ist und von vielen bereits als einer der Führer auf der Bahn kommender Evolutionen anerkannt wird, einen zweiten großen Erfolg. Sein großes Gemälde „Ausschirren" (Abb. 22) wird von der Ausstellung



Abb. 68. Schwere Arbeit. 1892. (Das Bild existiert in dieser Gestalt nicht mehr.) (Zu Seite 78.)

weg nach Amerika verkauft. Es ist ein für die Entwicklung Zügels ungemein charakteristisches Werk, das man vielleicht sogar an die Spitze der zweiten malerischen Epoche stellen kann, denn es offenbart ebenso restlos die ungeheure Könnerschaft des Meisters gegenüber den schwierigen Aufgaben, die ihm die Natur als solche stellen konnte, wie die Absichten des Künstlers, Tier, Mensch und Landschaft zu einer einzigen, nirgends unterbrochenen Harmonie zusammenzufassen. Dies Bild darf sich getrost neben die kühnsten Impressionen aus späterer Zeit stellen, es ist der vollkommenste und echteste „Zügel" aus dem Beginn der Münchener Laufbahn. Wie fast überall hat der Künstler auch hier nur einen Moment wiedergeben wollen, nur eine Sekunde malerischen Schauens, in der sich alle Bewegungen von Menschen und Tiergruppen durch die bezwingende Impression mit der Landschaft zu einem ungeahnten Rhythmus zusammenfanden. Nichts ist hier statistenmäßig „gestellt", sondern jede Haltung ist einem einzigen Augenblick abgelauscht, in dem die Bewegung der Tiere halb schon Stillstehen, halb noch müdes Vorwärtsschreiten ist. So etwas hätten selbst die alten Holländer, die

trotz ihrer Entdeckertat bei ihren Wiedergaben immer noch gern ein bißchen spintisieren, kaum darzustellen vermocht. Mir aber will es scheinen, als sei Zügel mit diesem Bilde endgültig und für alle Zeiten frei geworden. Denn fortan



Abb. 69. In den Pferch. 1893. (Das Bild ist später ganz übermalt worden.) (Zu Seite 78.)

beherrscht er so souverän alle Momente des Tierlebens, weiß er so sicher mit seinem Pinsel jede noch so kühne Impression zu bannen, daß alles, was nachfolgt, nur wie die logische Konsequenz dieser ersten befreienden Künstlertat des Jahres 1876 anmutet. Ähnlich kühn und doch nicht gleich vollkommen wirkt ein im Jahre 1877

in Berlin ausgestelltes, später leider gänzlich überarbeitetes Gemälde „Flucht beim Gewitter" (Abb. 23). Sicher ist hier das Motiv grandioser, dies wilde Durcheinander erschreckter Kühe und Lämmer, die vor dem heraufziehenden elementaren Ausbruch der Natur dem Zuruf des Hirten nicht mehr gehorchen. Aber es steckt doch etwas in dem Bilde, was die versunkenen Schatten jener oben erwähnten deutschen Tiermaler um 1860 unbewußt heraufbeschwört. Es erscheint bei aller Großartigkeit nicht ganz als reine Kunst und aus dieser Erkenntnis heraus mag es auch der Meister später zerstört haben. Wie sehr aber Zügel auch in diesen Jahren noch am Erlernen der Form arbeitet, das zeigen die Hunderte von Handzeichnungen (sie haben speziell in späterer Zeit oft die ganze ursprüngliche Taufrische des primitiven Erlebens), die immerfort das Lebenswerk begleitet haben. Ein Blatt wie das hier abgebildete mit „Ladys Jungen", so unbedeutend es auf

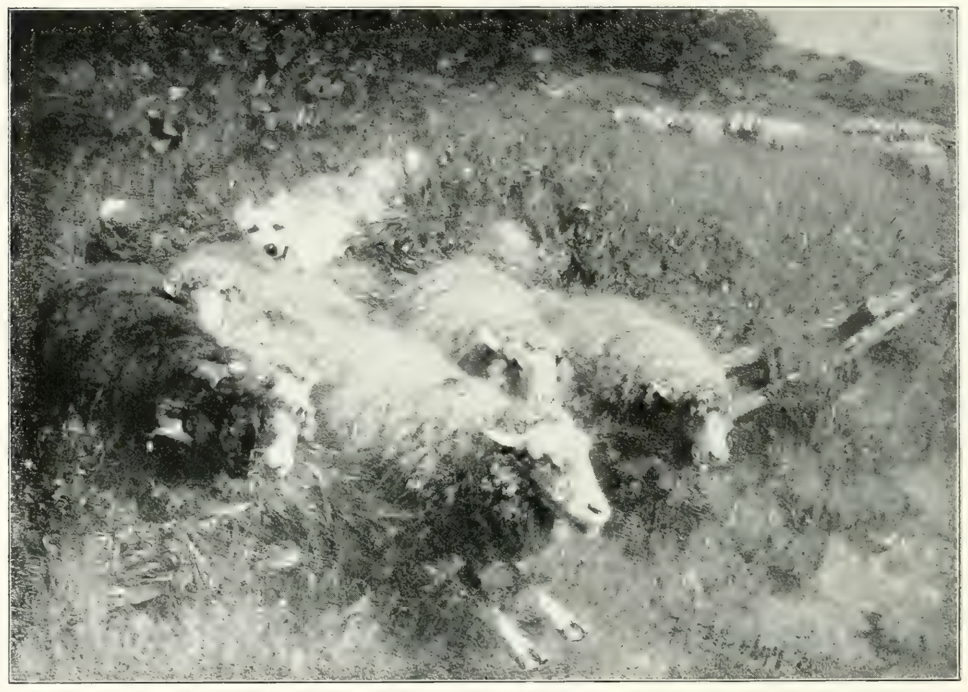


Abb. 70. Ausgewiesen. 1894. Im Besitze der Galerie in Dresden. (Zu Seite 78.)

den ersten Blick anspricht, lehrt ein Kapitel künstlerischen Schaffensdranges, das einfach nicht übergangen werden kann (Abb. 25).

Trotz der großartigen bisher umschriebenen Anfänge hat auch Zügel erst auf Umwegen sein Ideal erreichen können. Denn ein Bild wie „Der Liebling" vom Jahre 1878 (auch dieses hat der Meister aus einer sicheren Erkenntnis heraus, um die wir ihn nur beneiden können, zerstört) zeigt leider viel zu deutlich, daß selbst diese starke Persönlichkeit, um des lieben Brotverdienens willen, der Unkultur im Zeitgeschmack hat Rechnung tragen müssen (Abb. 26). Zügel hat damals, so schmerzlich es uns berührt, an sich und seinem Schaffen erneut erfahren müssen, daß nur Bilder kleinen Formates verkäuflich seien, denn öffentliche Sammlungen, die, wie es heute gottlob! längst der Fall ist, Galeriestücke erworben hätten (welches Museum kaufte damals überhaupt Bilder nach rein künstlerischen oder gar kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten!), gab es nicht. Noch befand sich unser Vaterland trotz mancher Ansätze, die uns Heutigen wie eine ferne Morgenröte über einem

nahen, in hellem Sonnenschein aufsteigenden Tag erscheinen müssen, in einem Zustande absoluter Unkultur, weil gerade in der Glanzzeit des Bismarckschen Regimes und in der dem siegreichen Kriege folgenden Dekade sich alle bürgerlichen Interessen viel zu sehr einzig und allein auf das politische Leben konzentrierten und dadurch notgedrungen von der Kunst abgelenkt wurden. Das wurde erst anders in der Geburtsstunde unsrer jüngsten Künstlergeneration, die etwa im Jahre 1880 schlug. —

Auch für Zügel kam damals die Befreiung. Sein soziales Leben hatte längst



Abb. 71. In der Sandgrube. 1893. (Zu Seite 77.)

durch die stetig sich steigernden materiellen Erfolge und durch seine Heirat im Jahre 1875 eine glückliche Wendung genommen, die sich um die achtziger Jahre herum auch in seinem Schaffen deutlich ausprägt. Ein Werk wie das Stück „In den Stall" (Abb. 27) läßt zwar noch alte Reminiszenzen wach werden; denn so prachtvoll auch die vor der Stalltür sich erregt zusammendrängende Herde gesehen und erfaßt ist, eine vielleicht unbewußt gemachte Konzession an den allem Genrehaften zugewandten Zeitgeschmack läßt sich nicht von der Hand weisen.

Dennoch waren gerade diese Jahre erfüllt von einem ungestümen Schöpferdrang, der hundertfach Besseres zu Wege gebracht, das wir hier leider missen



Abb. 72. Schafstudie aus Böttingen. 1897. (Zu Seite 76.)

müssen. Sie bereiteten samt und sonders auf die Werke vom Beginn der achtziger Jahre vor, die so einzigartige Zeugnisse jener eingebornen Schöpferkraft sind, daß wir in ihnen fast voll und ganz schon den heutigen Zügel, der vielleicht noch nicht einmal auf dem Höhepunkt seiner Mission angelangt ist, erkennen und



Abb. 73. Schafstudie aus der Schwäbischen Alb. 1897. (Zu Seite 76.)



Abb. 74. Aus der Schwäbischen Alb. 1897. (Zu Seite 76.)

seiner Eigennote nach begreifen. Schon damals sind die besten Schöpfungen des Meisters außerhalb von München entstanden. War es auf der einen Seite immer wieder die schwäbische Heimat, der er zeitlebens die Fülle aller Impression gedankt hat, so auf der anderen Dachau, das erst zwanzig Jahre später durch die kleine Malergruppe der Hölzel, Dill, Langhammer und ihrer Schüler, in der Geschichte



Abb. 75. Aus der Schwäbischen Alb. 1897. (Zu Seite 76.)

unsrer zeitgenössischen Kunst einen so glanzvollen Namen bekommen sollte. In den nun entstehenden Arbeiten Zügels hebt sich aus den Gruppen der Tiere fortan die Einzelerscheinung viel markanter heraus. Oft sind es nur wenige Kühe und Schafe, die sein Malerauge auf der saftigen Erdscholle erblickt. Aber wie diese Tiere gesehen und als die von Leben erfüllten Interpreten der Natur erfaßt sind, das ist grandioser als manche noch so bunt und in ihren ganzen Zufälligkeiten wiedergegebene Herde. Ein Bild wie „Die Arbeitspause" von 1882 (Abb. 28) könnte als Kopfstück einzig über dem großen Kapitel der Tiermalerei in der gesamten Kunstgeschichte stehen. Nirgends hat sich die Scholle zugleich als Inbegriff der Fruchtbarkeit ein vollkommeneres Denkmal geschaffen als es hier vor Augen tritt. Man braucht nicht einmal Poet zu sein, um in diesem Bilde ein Stück vom Symbol des allgemeinen Menschenloses zu erkennen. Wie hier die animalische Urkraft, die immer folgsam im Dienste des Alltags ihre Arbeit leistet, müde und resigniert vor dem Ackerpflug stillsteht, das ist in der Tat ein Gleichnis für unser eignes Leben. Nur wer nach solchen rein psychologischen Gesichtspunkten Zügels Oeuvre zu verstehen gelernt hat, wird bis zum letzten der künstlerischen Intuition vordringen können. Oder man betrachte das Bild „Bei Dachau" aus dem gleichen Jahre (Abb. 29). Man sieht auf den ersten Blick, daß es im Freien gemalt ist an irgendeinem von leuchtendem Atmosphärenglanz erfüllten Morgen. Wären nicht diese prachtvollen weidenden Lämmer da, man würde bei dem feinen tonigen Silberglanz auf Corot als den Urheber dieser Stimmung raten können. Dagegen ist ganz im Sinne der großen Holländer ein Werk aus dem gleichen Jahre „Schafe und Schweine" (Abb. 31) gedacht, das im hellsten Sonnenreflex inmitten einer weiten bis zum fernsten Horizont malerisch vertieften Landschaft die müde zusammengedrängte Herde zeigt, neben der der sonst wachsame Schäferhund sanft entschlummert ist. Ein Idyll der Tierwelt und doch wiederum ein Stück mit leise anklingenden poetischen Akzenten, die vor dem eminenten Bild der Düsseldorfer Galerie „Hirtin im Walde" noch lauter vernehmbar werden (Abb. 32).



Abb. 76. Aus der Schwäbischen Alb. 1897. (Zu Seite 76.)



Abb. 77. Aus Wildenroth. 1897. (Zu Seite 76.)

Das Jahr 1883 ist in diesem Buche durch mehrere Bilder illustriert, die für Zügels Schaffen nicht immer gleich wichtig sind. So mag man z. B. die große Studie nach dem treuen „Bécaß“ mehr dem Weidmann als dem Maler zugute schreiben (Abb. 34), während die prächtige „Herde im Wald“ als Pendant zu dem oben genannten Dachauer Bild doppelt kennzeichnend ist (Abb. 33). Ein ähnliches Motiv hier wie dort, und wie so ganz anders ist das letztere (schon rein landschaftlich!) gesehen, und wie anders auch gemalt. Bis in jeden Schatten der wolligen Haut ist hier des Meisters Pinsel der Erscheinung nachgegangen und doch ist gerade dieses Werk zeichnerischer Exaktheit zugleich ein Stück Impressionismus von bezwingender Ursprünglichkeit. Oder man sehe als Gegenstück dazu die kleine Gruppe ausruhender Schafe unter dem Titel „Schaffamilie“ (Abb. 35) oder besser noch das große Bild „Schwäbische Alb“, das wie ein neu erstandener Millet (man könnte vielleicht noch treffender bemerken „Segantini“) anmutet (Abb. 39). Kompositionell stört für meinen Geschmack ein wenig die Figur des Hirten, weil sie die prachtvoll gedachte Breitanlage willkürlich durchbricht, aber wer Zügel sucht, erlebt trotzdem an diesem Bilde das bei allem Durcheinander wundervoll rhythmisch erfaßte und in jeder Bewegung zu absoluter Harmonie gesteigerte Bekenntnis eines Künstlers, für den Tier, Mensch und Natur in einem Momente nur dem einzigen Gesetz selbstverständlicher Zusammengehörigkeit unterliegen. Auch dieses Werk mag hier als Beweis für die immerfort auf Grund exaktester Studien (Abb. 40) gesteigerte technische Könnerschaft besonders hervorgehoben werden.

Ähnliche Motive werden für die Folge in Zügels Schaffen mit Vorliebe verwandt. Auch auf manchem Bilde des Jahres 1884 tritt die Beziehung zwischen Hirt und Herde markant genug hervor (Abb. 42). Aber wie eine neue Melodie klingt es trotzdem aus einem Bilde wie „Über dem Bach“ heraus, das, soweit ich sehen kann, ein in der Folge oftmals besonders beliebtes Thema zum erstenmal anschlägt, nämlich den Durchmarsch des Viehs durchs Wasser (Abb. 46). Mit immer größerer Kühnheit geht der Meister diesem schweren Problem nach, das ihn koloristisch vor immer neue Aufgaben stellt, deren Bewältigung im absolutesten

Sinne erst der ungehemmte Impressionismus des letzten Jahrzehntes zuwege bringt. Und doch erkennt man bereits deutlich an diesem Bild von 1884, dem sich als Pendant das Gemälde „An der Pfütze“ (Abb. 49) mit den gleichen Tendenzen an die Seite stellt, wie prachtvoll und mit wie vollendeter Kühnheit die Spiegelungen der Tierkörper im seichten Sumpfwasser malerisch wiedergegeben sind.

Das bei weitem wichtigste Bild des nächsten Jahres, das man wiederum als Merkmal einer weiteren Etappe auf dem Wege der Entwicklung ansprechen kann, ist das große Werk der Breslauer Galerie, „Frühlingssonne“ (Abb. 50), das mit den breiten Sonnenflecken, die zwischen dem sprießenden Geäst der jungen Bäume hindurch auf die Rücken der weidenden Schafherde fallen, und mit dem fein empfundenen atmosphärischen Ton des Lenzesmorgens, der sich über die Landschaft ausbreitet, ebenso für den Maler wie für den Poeten Zügel spricht.



Abb. 78. Nach Sonnenuntergang. 1898. Im Besitz der Galerie in Karlsruhe. (Zu Seite 94.)

In der Tat ist gerade diesem Bilde — wie kaum einem anderen der gleichen Zeit — eine innere Harmonie eigen, daß man das Kunstwerk fast neben dem menschlich tiefen Empfindungshauch vergißt, der hier den köstlichen Frühlingszauber in einer neuen aber grandios künstlerischen Form lebendig werden läßt.

Ganz unmittelbar leitet dies Bild zu einem zweiten Meisterwerk des nächstfolgenden Jahres über — man versenke sich einen Augenblick in die köstlichen auf S. 42 bis 47 abgebildeten Skizzen des Jahres 1886, die gewissermaßen die Vorbereitung für das Kommende geben — zu jenem großartigen Gemälde mit dem pflügenden Bauern in der Stuttgarter Galerie, das hier unter dem Titel „Aus Württemberg“ abgebildet ist (Abb. 58). Der Hauptakzent liegt bei diesem Stück ganz und gar auf dem Paar der ins Joch gespannten Ochsen, in denen etwas von der animalischen Urkraft steckt, wie sie im Vieh verkörpert ist, das willenlos trotz seiner riesigen Kräfte dem Menschen gehorcht und ihm seine Scholle bestellt. Wie diese beiden Tiere mit den müde vorgestreckten Köpfen und den feuchten Nüstern in der Bewegung erfaßt sind, wie sich malerisch in ihrer Erscheinung der

Kontrast von warm und kalt zu melodiösem Gleichklang eint, wie endlich durch dieses Ochsenpaar das ganze Bild seinen Rhythmus, der es von links nach rechts durchdringt, erhält, das ist mit einer so souveränen Sicherheit dargestellt, daß man beklommen davor stillesteht. Als eine weitere Steigerung dessen, was das Bild des Jahres 1887 künstlerisch erstrebt hat, läßt sich gleich das nächste große Werk

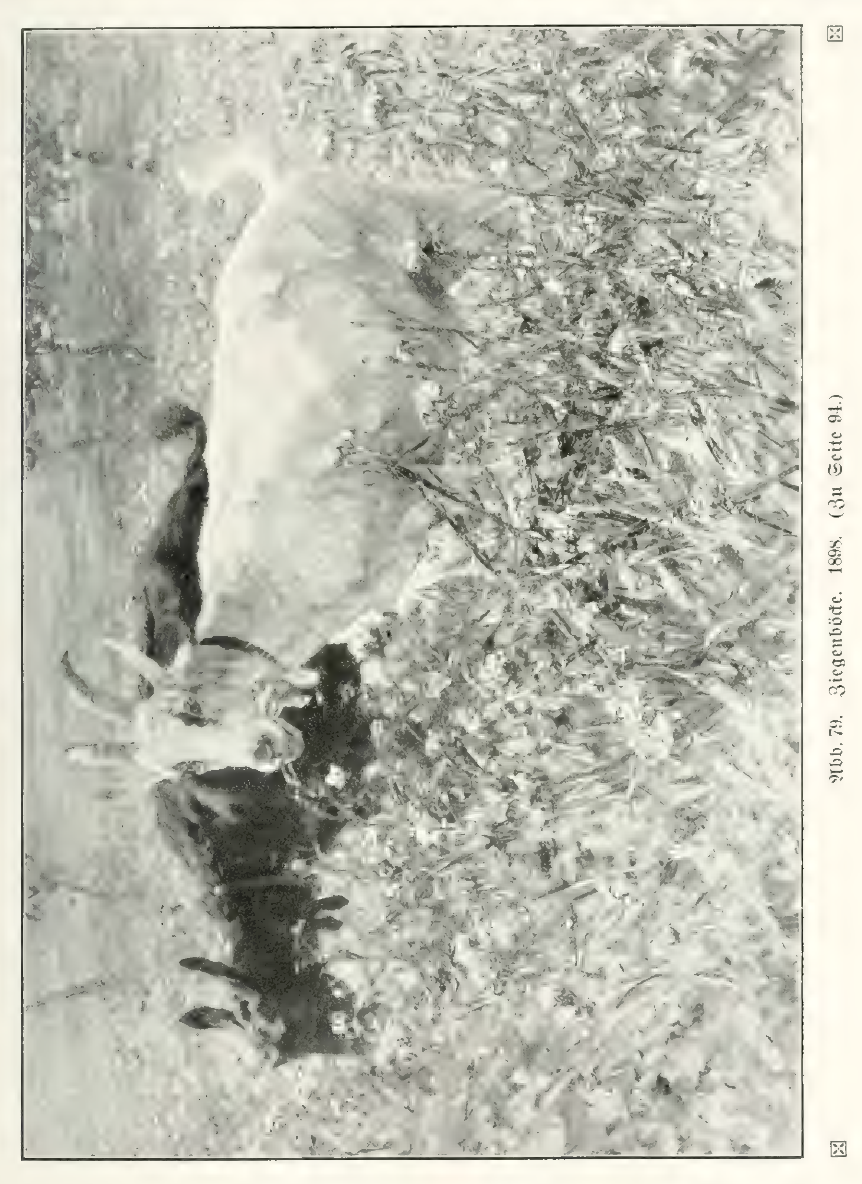


Abb. 79. Ziegenböcke. 1898. (Zu Seite 94.)

aus dem folgenden Jahre anschließen, das „Viergespann", heute in der Prager Galerie, das zusammen mit dem oben genannten Breslauer Bild in der internationalen Ausstellung von 1888 die große goldene Medaille erhielt. Vielleicht ist auf dem „Viergespann" die animalische Urkraft der vorwärtsstampfenden, von der Bäuerin nur mühsam gebändigten Tiere noch sinnfälliger zum Ausdruck gekommen; denn viel mehr als bei dem Pendant von 1887 konzentriert sich der Künstlerwille einzig auf die vier vor den Pflug gespannten Ochsen, deren Figuren

in zweidrittel Breite kühn den Horizont verdecken, wodurch ihre Erscheinung, fast gänzlich losgelöst vom landschaftlichen Milieu, wie bei einem menschlichen Porträt, beherrschend in den Vordergrund gedrängt ist (Abb. 59).

In diesen beiden Stücken aber hat sich Zügel endgültig zur vollen Freiheit des Schaffens durchgerungen, das fortan keine Konzessionen mehr an den Geschmack



Abb. 80. Am Brunnen. Um 1898. (Zu Seite 94.)

des Publikums zu machen nötig hat. Er ist der anerkannte Meister, der nicht mehr zu fürchten braucht, daß seine Bilder großen Formates wertlose Inventarstücke seines Ateliers bleiben. Die Galerien haben längst begonnen, seine Meisterschöpfungen zu erwerben und fortan kann er in jeder Weise seinen Künstlerdrang sich ausleben lassen, der immer inniger einer engen Vermählung mit der freien Gottesnatur zustrebt. Von jetzt an huldigt er ausschließlich nur dem Pleinairismus.

Alles, was er in den kommenden Jahren geschaffen, ist direkt vor der Natur erstanden, und alles was er fortan mit seinem Pinsel festhält, entfaltet immer freier seinen kühnen Impressionismus. Schon die Hirtin von 1889 deucht wie der Eindruck einer flüchtigen Minute, der ihm irgendwo auf dem Felde begegnet ist, um sich in seinem Geiste in rein malerische Formen umzusetzen. Nicht mehr



Abb. 81. Vor dem Stall. Um 1899. (Zu Seite 94.)

ist es in dem gleichen Maße die Einzelerscheinung des Objektes, die Zügel wie früher in erster Linie reizt, sondern das farbige Gesamtbild, das mit seinen verschiedenen Valeurs und den starken Kontrasten von Licht und Schatten sich am Detail zu einer im höchsten Maße harmonischen Impression steigert (Abb. 60).

In diesem Sinne sind die beiden hier reproduzierten Bilder „Dachauer Moos“ (Abb. 61) und „Pflügende Ochsen“ (Abb. 64), beide aus dem Jahre 1889, Höhenleistungen von kaum im Gesamt-Oeuvre des Meisters übertroffener Größe.



Abb. 82. Heidschnucken in Steinkenhöfen. 1901. (Zu Seite 96.)

Das erstere hat wie so manches vom Besten, was Zügel gemalt hat, den Weg über das große Wasser zur Zierde irgendeiner amerikanischen Privatgalerie antreten müssen und der Besitzer darf sich in der Tat glücklich schätzen, eine der Meisterschöpfungen Zügels sein eigen zu nennen. Wer von uns, wenn er auf langen Wanderungen über Wiesen und Felder geschritten ist, hat nicht hundertmal dies Bild einer vorwärtsschreitenden Schafherde mit dem Leithammel an der Spitze, gesehen. Wie der treue Schäferhund die Tiere vorwärtstreibt — er scheut hier nicht einmal den Weg durchs Wasser oder trinkt er nur vom erquickenden Naß, um einen Augenblick den trockenen Gaumen zu netzen? — wie die Nachzügler



Abb. 83. Studie aus Steinkenhöfen. 1901. (Zu Seite 96.)

Abb. 81. Spätnachmittag im Moor. 1906. (Zu Seite 91.)

weiter hinten sich von dem fetten Fleck der Weide noch nicht trennen können. Und wie hell die Sonnenstrahlen aus dem Firmament auf die zottigen Felle herniederbrennen, die sonst grau und schmutzig sind, unter dieser Mittagssonne aber blendend weiße Zauberkraft erhalten. Und als Gegenstück zu diesem Bild der Nebelmorgen mit den pflügenden Ochsen im Moor. Prachtvoll gerade ist die Scholle vom äußersten Bildrand fort nach dem Hintergrund zu gezeichnet; auf ihr stampfen, direkt auf den Beschauer los, diese beiden Prachtexemplare der ins Joch gespannten Ochsen. Durch das wogende Nebelmeer der Atmosphäre ist an einer Stelle die Sonne hindurchgebrochen, deren weiße Reflexe sich auf dem Rücken der Tiere brechen und den feuchten Atem aus den Nüstern zu hellen, sichtbaren Dämpfen steigern. Dies Bild könnte den symbolischen Titel „Die Arbeit" tragen, man würde dann verstehen, was diese kühne Impression künstlerisch interpretieren will. Denn immer wieder muß es vor solchen Werken gesagt werden, daß der



Abb. 85. Aus Bispingen. 1901. (Zu Seite 96.)

Maler Zügel fast in jeder seiner Schöpfungen über den reinen Realisten dank der imaginären Kraft seines eingeborenen Künstlertums hinauswächst. Werke aber wie die beiden zuletzt erwähnten bleiben immerfort die wirklichen „rochers de bronze" dieses einzigen Schöpfers.

Zügel malte in diesen Jahren außer in seiner Heimat auf dem Wolkenhof viel in Dachau. Aber es war fast selbstverständlich, daß er, der größte Tiermaler der neudeutschen Kunst, einmal die Impressionen jenes Landes kennen lernen mußte, in dem einst die Entdecker, die Potter, Cuyp u. a. ihre Werke geschaffen, Holland! Wie für jeden echten Maler, so wurde auch für unsern Meister Holland zu einem großen Erlebnis. Im Jahre 1890 hat er dort im Umkreis der kleinen meerbenachbarten Städte wie Delft und Haarlem viel gemalt und ebensoviel an neuen Gesichten in sich aufgenommen. Der tonige Reiz dieser grenzenlosen, von würziger Atmosphäre erfüllten Landschaft mußte ihm zu einer neuen Offenbarung werden. Auf dieser Scholle schafft die Natur einen Ausgleich von Licht und Farben, wie man ihn ähnlich vielleicht nirgends sonst erlebt. Alle krassen Gegensätze dynamisch



Abb. 86. Aus Steinkenhöfen. 1901. (Zu Seite 96.)

gesteigerter Farbenakkorde im Sinne einer italienisierenden Böcklin-Landschaft sind diesem Boden fremd, über dem immerfort die feuchte Seeluft hängt, die selbst das Sonnenlicht nur gebrochen durchläßt und alle Valeurs von selbst zu einer einzigen tonigen Gesamtharmonie herabdämpft und mildert. Unsere farbige Studie vom Jahre 1890 (Abb. 44) umschreibt ungefähr wie auch Zügel diese Landschaft ganz im Geiste der alten Holländer gesehen und — freilich in wuchtigerer Technik — festgehalten hat. Und ebenso kann die zweite Studie (Abb. 45) als ein Potter des neunzehnten Jahrhunderts angesprochen werden, dessen Kunst Meister Zügel in neuzeitlichem Geiste weiterzubilden berufen gewesen ist.



Abb. 87. Aus Bispingen. 1901. (Zu Seite 96.)

Von Holland aber führte sein Weg weiter nach Belgien ins alte Seebad la Panne, wo er in den weißen Dünen unzählige farbige und rein zeichnerische Studien gemacht hat. Wie wundervoll ist z. B. rein porträtgemäß der müde Esel gesehen, den unsre farbige Reproduktion auf S. 46 zeigt. Wie duftig ist auf der andern Seite mit wenigen Kohlestrichen die Gruppe der in den Dünen karge Nahrung suchenden Tiere erfaßt und lebensstark wiedergegeben, wie sie auf den prächtigen Skizzen aus la Panne zu sehen sind (Abb. 65 u. 66).

Dem Zeichner Zügel, der leider bei der notwendigen Beschränkung im Material hier gar nicht genügend gewürdigt werden kann, gebührte in der Tat an dieser Stelle ein besonderes Kapitel. Denn wie bei jedem echten Künstler, so führt auch bei unserm Meister nichts so sehr in das richtige Verständnis seiner Kunst ein wie eben jene Skizzenblätter, die mir und andern auf der letzten großen Münchener Zügelausstellung den nachhaltigsten Eindruck hinterließen. Wer damals die Fülle



Abb. 88. Studie aus Steinkenhöfen. 1901. (Zu Seite 96.)

fast traumhaft und doch so eigenwillig stark umschriebener Gesichte sah, der stand ergriffen vor diesen prachtvollen Impressionen, aus denen bereits in wenigen zart hingesetzten Strichen das vollendete Bild als solches hervorlugte. Gerade der wundervolle Duft dieser Skizzen, der bei einem in seiner Malerei so kraftvoll anmutenden Künstler überraschend wirken mußte, erschloß damals ein Bild aus der Künstlerwerkstatt Zügels, das dem Dichter, d. h. dem für alle Naturschönheit empfänglichen Geiste im Künstler ein erstklassiges Zeugnis ausstellte. So verweisen wir bei diesem Abschnitt nachdrücklich auf die Folge der Zeichnungen, die bis ans Ende der neunziger Jahre illustrativ diese Ausführungen begleiten (Abb. 72 bis 77). Sie bilden schlechthin Dokumente für die Entwicklung impressionistischer Landschaftskunst, wie wir sie in gleicher Qualität nur selten erleben. Sie sind auch besonders vielsagend im Vergleich zu den weiter oben abgebildeten Studien, die handwerksmäßiger behandelt, allein der Exaktheit in der Zeichnung gerecht werden, während diese letztgenannten Skizzen alles Detail absichtlich ausschalten und nur auf einen großen bezwingenden Eindruck im Ganzen lossteuern, der allerdings

gleich vollkommen und wirkungsvoll, gleich überzeugend und kühn eingefangen, unter Hunderten ähnlicher Blätter von verwandten Meistern durch seine künstlerische Eigennote hervorsticht. Auch von diesen Skizzen darf man mit Recht behaupten, daß sie wie eine traumhafte und doch prächtig sinnfällige Erscheinung des voll-



Abb. 89. Abendsonne auf der Lüneburger Heide. 1903. (Zu Seite 97.)

endeten Werkes anmuten, daß in ihnen bereits alles enthalten sei, was sich auf den ausgeführten Gemälden unmittelbarer, aber doch nicht besser dem Beschauer mitteilt. An solchen Blättern erkennt man endlich auch, was ihr Schöpfer als Lehrer seinen Schülern an Wertvollem und Unvergänglichem hat auf die Laufbahn mitgeben können; denn solche Skizzen sind nie übertroffene Beispiele dafür,

wie ein Landschafter erst einmal rein zeichnerisch die Natur mit wenigen Linien erleben und charakteristisch einzufangen hat, bevor er berechtigt ist, sich an die schwierigsten Probleme der Malerei heranzuwagen. Auch für das Verstehen unseres Meisters ist es in der Tat viel instruktiver, gelegentlich den Blick auf diese ursprünglichen Dokumente hinzulenken, die erst den Reiz nachfolgender größerer Arbeiten richtig zu vermitteln vermögen und unseren Blick tief in die eigentliche „Werkstatt" des Künstlers hinabtauchen lassen.

Das „Schwere Arbeit" betitelte Bild des Jahres 1892 (Abb. 68) hat Zügel, so unbegreiflich es uns deucht, wie so manches frühere nach der Vollendung zerstört. Freilich mußte es, gemessen an der meisterhaft gelungenen Komposition der pflügenden Ochsen von 1889, bescheiden zurücktreten und so war der Kritiker in Zügel wieder einmal Veranlassung, daß er sich aus richtiger Erkenntnis heraus vor der Welt verbesserte. Wieviel könnten unsere modernsten deutschen Künstler

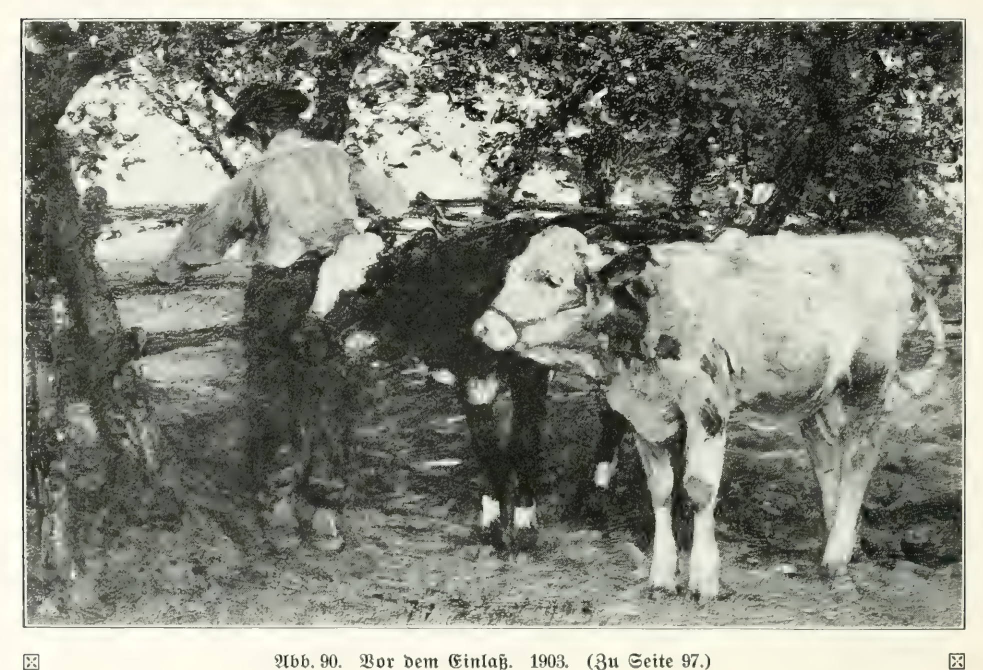


Abb. 90. Vor dem Einlaß. 1903. (Zu Seite 97.)

von diesem einzigen Ernst des Schaffens lernen! Und auch ein hier zur Illustrierung beigegebenes Werk „In den Pferch" vom nächstfolgenden Jahre unterlag dem gleichen Schicksal (Abb. 69). Und doch hätte gerade dieses Bild ein solches Los nicht verdient. Denn es war ein Stück kühnen Impressionismus', das mit dem großartig verteilten Licht auf Rücken und Schnauzen der Lämmer und in der Art, wie die kompakten Massen im Detail aufgelöst und doch im malerischen Gesamtakkord zusammengehalten waren, immerhin als Dokument der Zügelschen Kunst seine Bedeutung gehabt hätte. Künstlerisch mutiger mußte wohl der „Ausbruch der Schafherde", jetzt im Besitze der Dresdener Galerie, erscheinen (Abb. 70), aber an bezwingender malerischer Impression läßt es sich doch mit dem ersterwähnten zerstörten Bilde kaum auf die gleiche Stufe stellen.

Mit den Betrachtungen der Meisterwerke Zügels bis zum Beginn der neunziger Jahre sind wir einigen wichtigen Lebensdaten voraufgeeilt, die an dieser Stelle eingeschoben werden müssen. So eng auch der Maler in seinem ganzen Schaffen immerfort mit der schwäbischen Heimat verbunden blieb, so nachhaltig haben auf



Abb. 91. Aus Wörth am Rhein. 1904. Im Besitze des Wallraf-Richartz-Museums in Köln. (Zu Seite 97.)

der andern Seite, wie oben bei dem Aufenthalt in Holland und Belgien gezeigt wurde, doch die Eindrücke andrer Länder auf ihn gewirkt. Neben Holland und Belgien müssen Paris und England genannt werden, die er ungefähr um die gleiche Zeit kennen lernte. Es gibt noch jetzt in seinem Atelier eine Fülle von Skizzen und Studien, die deutlich genug dartun, wie auch der Eindruck dieser fremden Länder das in Zügel getroffen hat, was jeden echten Maler mit der



Abb. 92. Über die Furt. 1904. Im Besitze der Galerie in Düsseldorf. (Zu Seite 98.)

gleichen Wucht würde bewegt haben. Was die Fontainebleauer einst in der Umgebung von Paris entdeckt hatten, dasselbe wurde auch für Zügel am gleichen Orte zum großen künstlerischen Erlebnis und nachhaltiger hat vielleicht noch die Bekanntschaft mit England auf ihn gewirkt. So wie unser Meister dies Land erlebte, haben wir es auf unsern Reisen vielleicht nie gesehen. Denn uns ist England ungefähr ähnlich identisch mit dem Begriff London, wie sich der Begriff von Frankreich viel zu sehr mit Paris deckt. Zügel aber suchte weniger die Hauptstadt als den reinen Naturzauber der englischen Landschaft, die in manchen Teilen so viel Ähnlichkeit mit Holland oder auch mit der Lüneburger Heide hat.



Abb. 93. Im Wasser. 1904. (Zu Seite 98.)

Auch dieses letztgenannte Stück deutscher Heidelandschaft hat ihm für sein Schaffen tausendfältige Anregung gegeben. Im Jahre 1901 hat er inmitten dieser weitgedehnten Heide um Lüneburg zum erstenmal sein Zelt aufgeschlagen und er ist auch in den folgenden Jahren öfters und gern zu ihr zurückgekehrt. Hier fand er genau wie in Murrhardt die prachtvolle Einsamkeit eines von jeder Kultur unbeleckten Weltwinkels. Hier über moorigem Boden strahlt die Sonne, durch Nebelstreifen gedämpft, ähnliche tonige Reize aus, wie sie dem holländischen Flachland eigen sind. Hier vor allem aber ist das Tier ein Stück ursprünglicher Natur, der einzige Reflex des Lebens, das auf meilenweite Fernsicht hin das eintönige und doch nicht farblose Einerlei des Bodens unterbricht. Hier auch ist jene märchenhafte Verwunschenheit zu Hause, die auf jedes echte Künstlergemüt

bezaubernd wirken muß, die von selbst den Poeten in uns weckt und zu ungestörter Meditation lockt. Auf solchem Boden berührt uns am unmittelbarsten die ungetrübte Heiterkeit des Schöpfungsmorgens, hier, fern von allem menschlichen Getriebe und Gehaste, vertraut uns die Gottheit am reinsten das Geheimnis ihres Waltens an. Ein so künstlerisch empfänglicher Geist aber wie Zügel mußte im Innersten ergriffen werden und jedes seiner in dem Umkreis dieser Natur erstandenen Werke wirkt von selbst als großes Bekenntnis, als Gebet an den Schöpfer.

Und trotzdem hat ein Künstler wie Zügel all diesen Eindrücken gegenüber mit der eingeborenen Kraft der Begabung standgehalten. Für die künstlerische Entwicklung an sich erscheinen sie heute beinahe nebensächlich. Nie und nirgends



Abb. 94. Im Altrhein. 1904. (Zu Seite 98.)

ist er durch solche gewaltige Impressionen — allein in ihrer Unmittelbarkeit sind sie „gewaltig" — von dem eigentlichen Ziel seiner malerischen Mission abgelenkt worden. Gewiß hat ihn, wie jeden empfänglichen Geist, das Neue zu fruchtbarem Schaffen angeregt, aber eigentliche Erkenntnisse, die etwa vordem nicht schon in ihm gewesen wären, sind ihm dabei nicht geworden. Ungewollt haben andere Momente weit folgenschwerer auf seine Entwicklung eingewirkt, Momente, die sonst im Rahmen einer Künstlerbiographie nur nebensächlichen Wert haben würden. So die Berufung nach Karlsruhe, die im Jahre 1894 erfolgte.

Der plötzliche Tod des verdienstvollen Berisch war die direkte Veranlassung gewesen. Karlsruher Freunde drängten Zügel den ehrenvollen, an ihn ergangenen Ruf an die badische Akademie anzunehmen und er gab — widerstrebend zwar — nach. Indes bereits nach dreiviertel Jahren erging von München aus der längst verdiente Ruf an ihn, Lehrer und Inhaber eines Meisterateliers an der ersten Kunstakademie in Deutschland zu werden.



Abb. 95. Morgen auf der Heide. 1904. (Zu Seite 100.)

Abb. 96. Bedeckter Himmel. 1904. (Zu Seite 99.)

Ein langes Besinnen gab es nicht und so ist mit dem Jahre 1905 Zügel von neuem nach kurzer Unterbrechung in der Hauptstadt Bayerns, diesmal in Amt und Würden, die ihn noch heute zu einer der markantesten Persönlichkeiten dieses historisch hochberühmten Institutes stempeln.



Abb. 97. Früher Morgen. 1904. (Zu Seite 100.)

Man wird zwar im Leben unseres Meisters vergebens nach bedeutenden Momenten aus seiner badischen Lehrtätigkeit forschen, ein Nebensächliches muß dennoch als folgenschwer hervorgehoben werden, die Bekanntschaft mit dem Bauerndorfe Wörth, das er bei dieser Gelegenheit entdeckte.

Der Begriff von Wörth ist untrennbar vom Schaffen des Meisters im al-

gemeinen und von dem der „Zügel-Schule“ im besonderen, auf die oben andeutungsweise bereits hingewiesen wurde. Denn ebensowenig läßt sich für die Folge in der Jahre langer Kette der Name des ärmlichen Fleckens am Altrhein aus dem Schaffen des Meisters selbst streichen wie er aus dem Studiengang seiner Schüler auszuschalten wäre. Es ist nicht das Wörth der entscheidenden Schlacht von 1870 gemeint, sondern der kleine Ort in der Rheinpfalz, den man unweit Karlsruhe nach Passage des breiten alldeutschen Stromes mit Hilfe einer vorweltlichen Schmalspurbahn erreicht. Diesen Ort entdeckte Zügel mit seinen Schülern von der Karlsruher Akademie im Jahre 1894. — Und der Eindruck muß in der Tat den Meister überwältigt haben; denn anders kann man es sich kaum erklären, daß er nach dem ersten Besuch des Ortes beschloß, hier nicht nur selbst regelmäßig für lange Sommermonde seine Werkstatt aufzuschlagen, sondern gleichzeitig



Abb. 98. Die Furt. 1904. (Zu Seite 100.)

auch diesen Ort zu einem Studienplatz für die nachfolgende Generation zu bestimmen. Wörth ist seitdem zu hoher Berühmtheit in der Geschichte der modernen Kunst gelangt und sein Name ist fortan eng verknüpft nicht nur mit dem ganzen Zügelschen Oeuvre, sondern ebenso mit allem, was er außerdem als Lehrer fortwirkend in seinen Schülern zu reifer Entfaltung brachte. Eindringlich schildert das Bild dieses abgelegenen Fleckens einer von den „Zügel-Schülern“, wenn er schreibt: „Die Nähe des Stromes hat das landschaftliche Bild überraschend schnell geändert. Vor kurzer Zeit noch harte, klare Luft, hier der für Wörth und seine Umgebung mit ihren Sümpfen und Altwassern so typische Dunst, der sich malerisch auf die Gegenstände legt, der die Formen zusammenzieht und die Gruppen größer, massiger erscheinen läßt. Luft und Licht, das Alpha und Omega der Kunst, die in Zügel einen so glänzenden Vertreter gefunden hat, hier streut sie die Natur verschwenderisch aus. Ein sonniger Tag, ein Sonnenuntergang bringt eine märchenhafte Farbenpracht hervor. Staunend steht der Beschauer vor dem Brillantfeuerwerk von Lichtern und Brechungen, staunend und verzweifelt ob der Unzuläng-

lichkeit seiner Palette. Wenn am frühen Morgen oder abends der leichte Nebel aus den weitverbreiteten Wassern aufsteigt, die Tiefen auflöst und die harten Lichter dämpft, so steht diese Landschaft der holländischen an intimer Stimmungskraft in keiner Weise nach. — — —

„Das Dorf liegt etwa zehn Minuten vom Bahnhof entfernt. Nach elsässischer



Abb. 99. Schwemme im Schatten. 1904. (Zu Seite 100.)

Art sind die weißgetünchten Fachwerkhäuser mit dem steilen Dach und dem charakteristischen abgeschrägten Giebel meist im Quadrat erbaut, so daß der Hofraum von Wohnhaus, Stallung und Scheune eingeschlossen ist. Durch ein mächtiges Tor von der Straße getrennt, bildet er den auch äußerlich dokumentierten Besitz des Bauern. Eigentümlich sind die an gebogenen Eisenstangen oder quer über die Hofeinfahrt gelegten Balken emporgezogenen Weinlauben, die dem Gebäude etwas

Heiteres, Wohnliches geben und daran erinnern, daß wir uns hier nicht weit von der weingesegneten Hardt befinden. Die glücklicherweise noch ohne Bebauungsplan, ohne Richtschnur und Lineal gebaute Dorfstraße bietet mit ihren vorspringenden oder quer gestellten Häusern und Höfen, Dächern und Giebeln einen äußerst reizvollen Anblick. — — —

„Die Bevölkerung ist trotz ihrer Intelligenz größtenteils arm und leider hat auch hier die Nähe der großen Stadt mit ihren Fabriken ihren verderblichen Einfluß auf diese und die wirtschaftlichen Verhältnisse ausgeübt: Die jungen, kräftigen Männer arbeiten in diesen Großbetrieben, während das Bestellen der Felder und die Ausübung der Landwirtschaft den älteren Leuten und Frauen überlassen bleibt.

„Ein Gang durch die Hauptstraße macht uns mit den schmucklosen Bauten der katholischen und protestantischen Kirche bekannt, von wo wir rechts abbiegen zum Altrhein, einem träge dahinfließenden fischreichen Arm des etwa drei Kilometer weiter östlich fließenden Stromes. Durch großartige Dammanlagen sind die bewohnten und angebauten Stätten vor dem Hochwasser geschützt, das im Sommer zur Zeit der Schneeschmelze in den Alpen oft mit ungeahnter Schnelligkeit hereinbricht. Eine Brücke führt uns auf die „Insel" mit ihren weiten Kies- und Sandflächen. Dicht verwachsene Weiher und Grundwassertümpel, Gruppen alter, knorriger Weiden und hochgewachsener Pappeln, dazwischen ausgedehntes Weideland, saftig grüne Wiesen und Schilf, weiter drüben dunkler Föhrenwald, rote Äcker und gelbe Fruchtfelder: ein Dorado für Landschafter und Tiermaler"*).

Dies von einem Zügel-Schüler mit wenigen charakteristischen Strichen umrissene Milieu von Wörth aber ist fortan ein Merkstein in der Entwicklung unserer neudeutschen Kunst geworden. Es lenkt den Blick mehr noch als auf den Meister auf den Lehrer Zügel, der in der Geschichte der modernen Kunst ein eigenes Kapitel hat und die, welche des Meisters Schüler waren, haben auch den Schweiß der Arbeit nirgends so unmittelbar kennen gelernt wie in diesem Dorado der Tier- und Landschaftsmalerei, in Wörth. Der Ort hat sich mit den Jahren ganz an den Meister und seine Trabantenschar gewöhnt. Die „Modelle", d. h. die Ochsen, Kühe und Schafe, stehen jeden Sommer am Frühmorgen bereit, um den Schülern inmitten einer für farbenfrohe Impressionen geschaffenen Natur die Motive zum Arbeitspensum eines Tages zu gewähren. Der Meister selbst aber, der die Arbeiten der Schüler vor der Natur mit wenigen Strichen korrigiert, arbeitet seitdem selbst in der Nähe auf der „Insel" an der Fülle von Gesichten, die sich hier ebenso unmittelbar und frei von allem störenden „Ambiente" wie in der Heimat enthüllen. Es ist ein Leben voll angespanntester Tätigkeit, das sich hier monatelang erfüllt, ein Leben, das im ewigen Einerlei des Schaffens kaum Augenblicke der Erholung kennt, es sei denn in jenen wenigen Stunden des Abends, wo die Schar aufstrebender Talente im Wirtssaal des „Hirschen" sich um den Meister zusammenfindet in geistvoll anregenden Diskussionen, die aber immer vor der Mitternachtsstunde ihr Ende finden. Wer den Wunsch hat, das Bild Zügels als Lehrer noch intensiver kennen zu lernen, der sei nachdrücklich auf den oben zitierten Aufsatz verwiesen, der durch photographische Aufnahmen und einige flott hingeschriebene Skizzen trefflich illustriert ist. Der Verfasser bemerkt u. a. auch, wie ideal zum Teil diese Wörther „Modelle" seien, weil das Tier, das sonst zur Feldarbeit eingespannt und benutzt wird, im Freien infolgedessen viel ruhiger steht, als wenn es das ganze Jahr hindurch im Stall oder auf der Weide gehalten wird. Er erinnert sogar an gewisse ideale Modelle, „welche morgens ohne weiteres an den Malplatz trotten, sich dort in der gewünschten Richtung aufstellen, um darin zu verharren, bis die Dorfuhr die Stunde der Fütterung verkündet". Nur das Ungeziefer stört dies Idyll, wie es ja bei dem sumpfigen Boden und der Nähe des Wassers ringsum nicht weiter überraschen kann.

*) Dr. R. Gönner, Wörth und die Zügel-Schule. „Die Kunst für Alle" 1904, Heft 22.

Die Einwohnerschaft des Ortes aber hat sich längst an die im Spätfrühling alljährlich wiederkehrende Schar der Zügel-Schüler und vielleicht noch mehr an den ewig jugendlichen Meister gewöhnt. Sie zieht aus dieser Einquartierung einen



Abb. 100. Abendschwemme. 1905. (Zu Seite 100.)

willkommenen Nutzen. Durch das Vermieten von Zimmern und der Modelle bessert sie ihr kärgliches Budget auf und auch die Jugend macht sich als Pinselwascher und Modellhalter nutzbar. Für die Preise des Herleihens ihrer Tiere haben sich die auf ihren Vorteil stets bedachten Bauern längst mit dem Meister

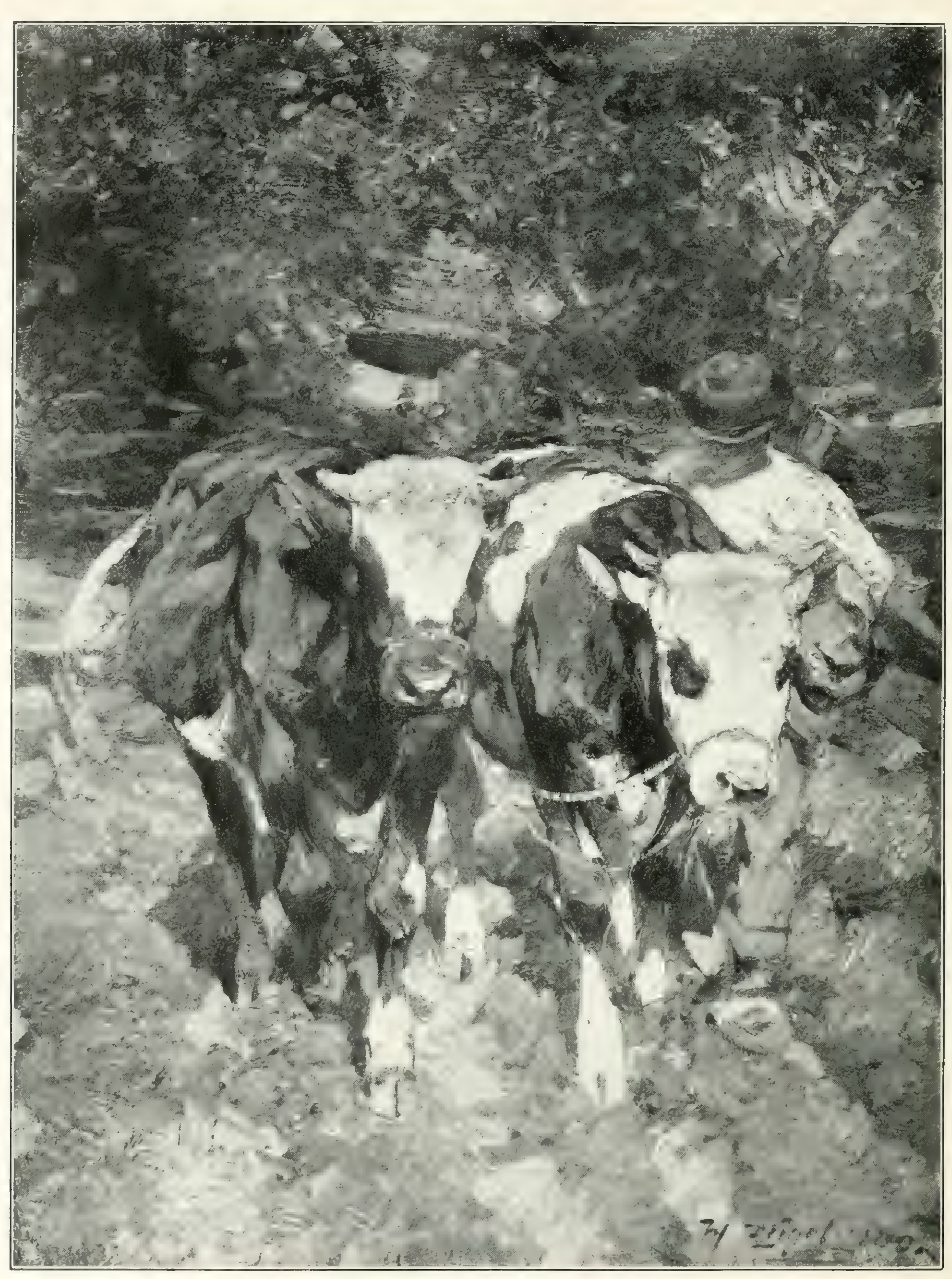


Abb. 101. Rinder. 1905. (Zu Seite 102.)

auf einen Tarif geeinigt, der im „Hirschen" aushängt. In diesem einzigen Gasthof des Ortes pflegen sich die Schüler allmorgendlich zu versammeln, bevor es gemeinsam mit Palette und Leinwand hinaus zur Insel an die harte Tagesarbeit geht, wo der Meister, den es beim ersten Morgengrauen längst nicht mehr in den Federn gehalten hat, oft bereits schon an der Arbeit ist, wenn ihn nicht noch einsame Pirschgänge im Tau des Morgens über Wiesen und Felder locken. Er läßt seine Schüler zunächst selbständig die ihnen gestellte Aufgabe lösen, bis

er dann zum Korrigieren kommt. „Einige Worte, einige Pinselstriche in die begonnene Arbeit eröffnen dem Schüler ungeahnte Wege. Seine einfache, klare Lehrmethode, das System, welches er durch jahrelanges Suchen und Ringen gefunden und in welchem er in einigen erleuchtenden Grundsätzen die Wirkung des Lichtes auf die Gegenstände im Freien unumstößlich festgelegt hat, bringt bei dem tastenden, irrenden Schüler das beruhigende Gefühl hervor, daß er mit starker Hand geleitet wird und eine Lehre empfängt, die nicht schwankt, die nicht morgen das verwirft, was heute als unumstößlicher Satz aufgestellt ist." Und dabei schont und achtet er bis zum Äußersten die Eigenart eines jeden. Er ist auch in dieser Hinsicht ein vollkommener Lehrer. Besonders instruktiv und erzieherisch wirkt auf die heranwachsende Generation der Einblick, den sie in Wörth unmittelbar in die Arbeitsmethode des Meisters nehmen kann. Sie erlebt ihn selbst in seiner Werkstatt, sie verfolgt das allmähliche Entstehen eines Kunstwerkes vor der Natur, „wie es am ersten, am zweiten und dritten Arbeitstag aussieht und aussehen soll, wie solche Arbeit manchmal selbst nur unter schweren Kämpfen der Vollendung entgegenreift".

Die Lehrtätigkeit Zügels aber beschränkt sich nicht auf die allgemein üblichen Korrekturen, sondern viel ausschlaggebender ist das enge Zusammensein, das tägliche Miteinanderarbeiten mit dem Meister. Er durchtränkt an den Abenden gemütlichen Beieinanders im „Hirschen" seine Schüler mit der ihm eigenen Anschauung von großer und wahrhaftiger Kunst, so wie er sie sich in einem rastlosen, von ewigen Kämpfen und Ringen nach Vollkommenheit erfüllten Leben zu eigen gemacht hat.

Der Name des kleinen rheinpfälzischen Fleckens aber glänzt leuchtend über dem inhaltreichen Kapitel „Zügel und die Zügel-Schule". — Indes datiert Zügels Lehrtätigkeit keineswegs erst von seiner offiziellen Stellung als Akademieprofessor her; denn er ist auch vordem schon Malerfreunden ein rechter „Professor" und Unterweiser gewesen, der sich als solcher auch zu dem sympathischen Glaubenssatz bekennt, daß es Pflicht seines Berufes ist, zwar Halbtalente beizeiten über



Abb. 102. Halbschatten. 1905. (Zu Seite 102.)

die gefährliche und dornige Laufbahn des Künstlers aufzuklären, wirklichen Begabungen dagegen durch richtige Unterweisung die Zeit des Anfanges und der ersten Entwicklung zu verkürzen.

Nach solchen notwendigen, durch die Lebensumstände bedingten Abschweifungen können wir uns mit reinem Genuß wieder dem Oeuvre des Meisters zuwenden und jener wundervollen Steigerung der Impressionen, die in Zügel trotz scheinbaren Ausruhens in der ersten Hälfte der neunziger Jahre immerfort zu reiferen Ergebnissen gelangt sind. Es ist ja gerade das Seltsame und Außergewöhnliche, daß sich unser Künstler trotz der Beschränkung auf die Tier- und Landschaftsmalerei nirgends ausgegeben hat, daß jedes Bild neu wirkt, selbst wenn es mit sechzig oder hundert andern Werken des Meisters zusammen ist. Nie hat sich Zügel im Sinne der unfruchtbaren Spezialisten, die es auch in der Kunst zur Genüge

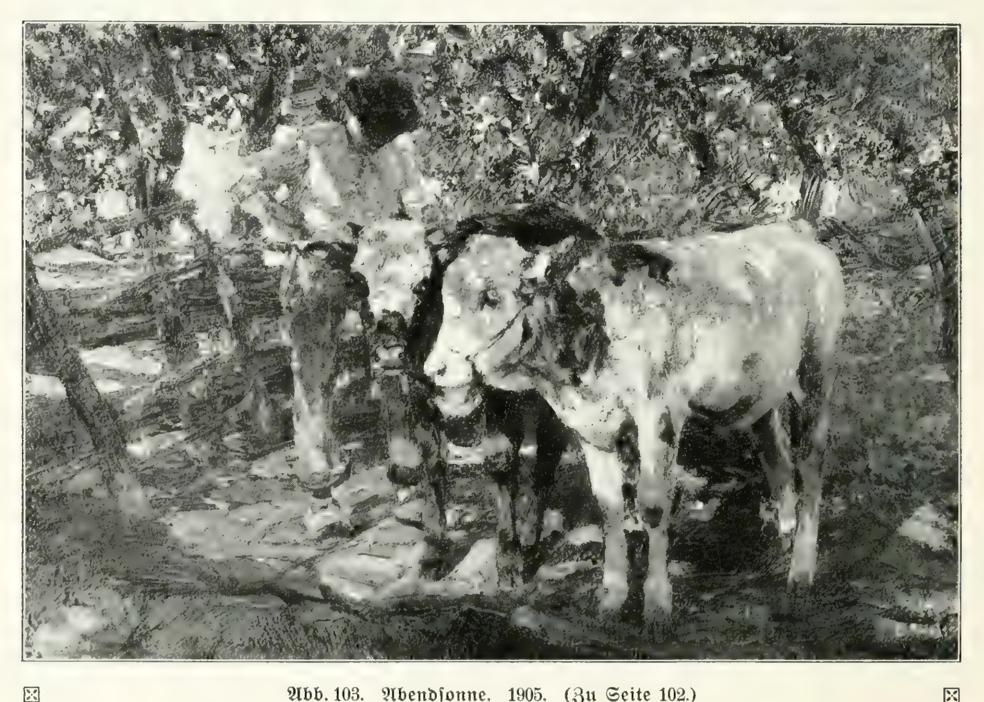


Abb. 103. Abendsonne. 1905. (Zu Seite 102.)

gibt, je wiederholt oder ein altes Thema nach geläufigen Formeln öfters abgehandelt, im Gegenteil, mit jedem Jahre fast ist seine Kunst reifer und vielgestaltiger geworden und kein Bild gleicht in seinen koloristischen und kompositionellen Gedanken irgendeinem andern. Der echte Künstler kann — ebensowenig wie der echte Gelehrte — Spezialist sein, denn jeder neue Morgen vermittelt ihm neue Gedanken, drängt ihn von Problem zu Problem, von Gesicht zu Gesicht, ähnlich wie in der Wissenschaft jede Erkenntnis auf einem Gebiete den Drang nach neuen Erkenntnissen auf einem andern zur Folge hat. Einen Stillstand, ein Verharren auf einem Punkt, ein fortgesetzt mühsames Graben in eng abgestecktem Zirkel kennt nur der Pedant.

Wer Zügels Lebenswerk im ganzen überschaut, muß sich von selbst in Hochachtung vor der logischen Konsequenz dieses Künstlerwillens beugen, der von Jahrzehnt zu Jahrzehnt zu immer neuen Aufgaben vorangeschritten ist, um seine Kunst immer freier, immer harmonischer im Einklang mit der Natur sich ausleben zu lassen. Als er zu malen anfing, strebte er danach, mit Hilfe einer von der Tra-



Abb. 104. Im Wasser. 1907. (Zu Seite 103.)



Abb. 105. Satt. Um 1907. (Zu Seite 103.)

dition überkommenen malerischen Technik die Tiere mit peinlichster zeichnerischer Genauigkeit zur Erscheinung zu bringen. Erst als er im Detail das Handwerk souverän beherrschen gelernt hatte, ließ er sich von der Natur die Augen für die Wunder des Lichtes öffnen, indem er das Tier nicht mehr als Einzelerscheinung, sondern nur noch als malerisches Valeur im Rahmen einer gegebenen großen Gesamtharmonie erkannte. Dieses ewige Suchen nach dem harmonischen Ausgleich zwischen Einzelwesen, Landschaft, Licht und Atmosphäre steigert sich fortgesetzt in seinen Werken, es führt ihn sogar in den ersten Jahren nach der Jahrhundert=



Abb. 106. Durch den Altrhein. Um 1906. (Zu Seite 102.)

wende zu jenem Höhepunkt impressionistischer Malerei, in der sich ihm alles nur noch in prachtvollen breiten Flecken auflöst, die das Auge des Beschauers erst aus weiter Entfernung ordnen kann, um dann aus dem kühnen Durch- und Nebeneinander breit hingesetzter Pinselstriche die Formen als solche zu erkennen. Doch bis zu diesem Moment der künstlerischen Entwicklung, das auch nur eine kurze

Etappe auf dem langen Weg der Arbeit bedeutet, sind noch eine Fülle großartigster Schöpfungen entstanden, die hier im einzelnen kurz hervorgehoben zu werden verdienen.

Im Besitz der Karlsruher Galerie befindet sich aus dem Jahre 1898 das Gemälde „Nach Sonnenuntergang" (Abb. 78). Über einer weiten, in sanfter Krümmung heraufsteigenden Heidelandschaft, die im Hintergrund durch eine ferne Hügelkette abgeschlossen ist, sucht eine Schafherde, noch gierig im Grase schnuppernd, den Weg zum wohlbekannten Stalle. Über den Bergen dort hinten leuchten die letzten Lichter des zur Neige gehenden Tages. Noch zehn, fünfzehn Minuten und die Dämmerung wird eintönig und trostlos ihre Schatten über die Heide breiten und die noch von den letzten Lichtreflexen getroffene Herde drängt sich neben der



Abb. 107. Gesperrt. 1906. (Zu Seite 107.)

Hütte des Schäfers irgendwo in enger Umzäunung zusammen. Das, was dieses Bild dichterisch andeutet, das müde Versinken des Tages, von dem auch die Tierwelt nicht unberührt bleibt, ist dann Wirklichkeit geworden. Die Natur beginnt zu schlafen und nichts erinnert mehr an den hellen Glanz der Mittagssonne, in dem vielleicht dieselbe Herde noch vor wenigen Stunden geweidet hat, so wie es das auf Seite 73 farbig reproduzierte Bild zeigt (Abb. 84). Wie anders klingen die Farben inmitten dieser prächtigen Sommerlandschaft, wie reich und ausgelassen spielen die Lichter auf den Körpern der beiden Ochsen, die da auf der fetten Wiese in der Nähe eines kleinen Gehöftes vor den Wagen gespannt sind (Abb. 62). Und wie einzig ist in einer ähnlichen Beleuchtung in einem noch enger begrenzten Naturausschnitt das Paar gesehen, das unser Bild unter dem Titel „Am Brunnen" wiedergibt (Abb. 80) oder auch die jungen Kälber auf dem Gemälde „Vor dem Stall" (Abb. 81). Alle diese zuletzt genannten Werke entstammen dem Ende der neunziger Jahre, wo Zügel mit Vorliebe in Wörth und auf dem heimatlichen

Abb. 108. Tränke. 1906. (Zu Seite 102.)



Abb. 109. Jungvieh. 1905. (Zu Seite 102.)

Wolkenhof gemalt hat. Die Lüneburger Heide dagegen, auf die oben bereits vorgreifend hingewiesen worden ist, hat er erst im Jahre 1901 kennen gelernt. Was sie ihm an Impressionen vermitteln sollte, das umschreiben, deutlicher als alle Gemälde der Zeit, die hier abgebildeten zeichnerischen Skizzen, die sich den früher erwähnten Studien aus Holland und Belgien nicht nur ebenbürtig an die Seite stellen, sondern im Sinne impressionistischer Landschaftskunst das Beste und Reifste bedeuten, was uns aus den Skizzenbüchern Zügels überhaupt hinterlassen ist (Abb. 82 bis 88). Diese mit dem Stift so prachtvoll weich in ihren Konturen hingezeichneten „Bilder" sind — das ist das Wunderbare an diesen Blättern —

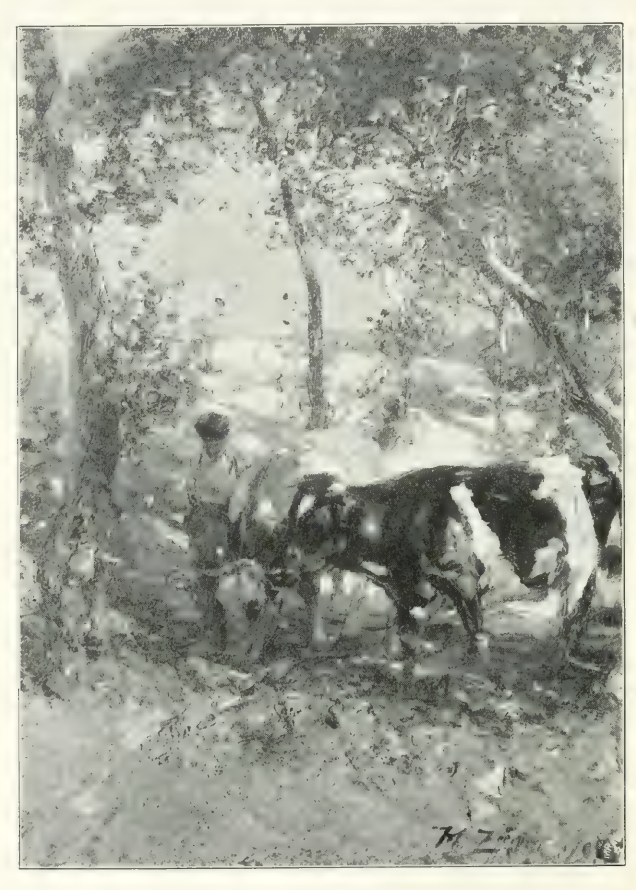


Abb. 110. Am Auenrand. 1905. (Zu Seite 102.)

malerischer als so manches Gemälde, das uns mit all seinem Farbenglanz aus der Kunstgeschichte erhalten ist. Man betrachte z. B. die weidenden Heidschnucken, wie sie auf den Studien „Aus Bispingen", „Aus Steinkenhöfen" gesehen sind. Mit ganz wenigen Strichen und schwarzen Schraffierungen sind alle Formen der Tiere, das Charakteristische ihrer Bewegungen, nicht zuletzt auch das landschaftliche Milieu restlos umschrieben. Selbst die malerische Impression mit Licht und Schatten kommt voll zum Bewußtsein. Hier ist es vielleicht mehr das Einzelwesen, wie es sich in einem bestimmten Moment von der Landschaft abhebt, dort mehr die Erscheinung der Masse als ein Teil des Gesamtbildes, was den Künstler zu erfassen reizt. Erst wenn man sich ganz in den Zauber dieser flüchtigen Skizzen versenkt hat, ist man vorbereitet, ein Meisterstück aus der Lüneburger Heide

richtig abzuschätzen, wie es in dem großen Bilde aus dem Jahre 1903: „Abendsonne auf der Lüneburger Heide“ erhalten ist (Abb. 89).

Im Hintergrunde sieht man das strohgedeckte, von schwankenden Erlen umstandene Stallgebäude mit dem Schäfer vor der Tür, der eben, wie es scheint, bei leuchtendem Sonnenuntergang die vielköpfige Heidschnuckenherde in den Stall zurückbringt. Dicht gedrängt erwartet sie den Einlaß, während noch die vollen Reflexe des strahlenden Lichtes sich auf ihrem Rücken widerspiegeln. Links irrt der Blick über das weite Heideland hinweg zum fernen Horizonte. Aus den schweren Schatten im Mittelgrunde rechts steigt es musikalisch nach links zu in immer lichteren Klängen herauf, wo der schmale Durchblick in die Landschaft mit dem ungetrübten Himmelsstrich darüber dem Ganzen einen melodisch gedämpften



Abb. 111. Gegen die Herbstsonne. 1906. (Zu Seite 102.)

Ausklang gibt. Es ist ein prachtvolles Bild, das wie kaum ein zweites so absolut im rein malerischen Sinne gehalten ist und es faßt — ungewollt oder nicht — zugleich den ganzen Zauber dieses Bodens in eins zusammen, indem Mensch, Landschaft und Tier dem von der Schöpfung gegebenen farbigen Grundakkord unterliegen. Immer mehr entdeckt man fortan in Zügels Schaffen das einzige Streben, nur noch Licht, Atmosphäre und Schatten zu malen. Unter diesem höchsten künstlerischen Gesichtspunkt verschwindet fast das Einzelwesen als Objekt der Darstellung vor dem Verlangen nach reinster impressionistischer Gestaltungskraft. Vor Bildern wie dem 1903 in Wörth gemalten „Vor dem Einlaß“ (Abb. 90) oder dem am gleichen Orte gemalten Tierstück, das das Kölner Wallraf-Richartz-Museum besitzt (Abb. 91), sind die Kälber und Ochsen nur noch Mittel zum Zweck der reinen malerischen Impression, die für die Folge, hier stärker dort schwächer betont, das Leitmotiv des künstlerischen Schaffens wird. Daß den Meister zwischendurch auch die reinen Erscheinungsformen der Tiere, ihre herrliche Urkraft, die

sich immer von neuem in einer Fülle packender Momente enthüllt, immer wieder reizen, lehren Bilder wie „Über die Furt“ von 1904 im Besitze der Düsseldorfer Galerie (Abb. 92). Ja es scheint sogar, als sei der Wunsch, die schwierigsten Probleme der reinen Tiermalerei als solcher zu meistern, erst jetzt in ihm ganz und gar erwacht. Wie er auf dem ebengenannten Bilde in dem Bullen rechts das unwillige Widerstreben gegen das Wasser festgehalten hat, das ist einfach grandios. Und trotzdem entdeckt man gerade in solchen Darstellungen immer intensiver die rein impressionistische Vortragskunst Zügelscher Malerei.

Es war oben bereits kurz angedeutet, welche Fülle farbiger Symphonien dem Malerauge das Wasser erschlossen hat. Gerade der Altrhein bei Wörth mit seinen vielen Untiefen hat stellenweise jene klare kristallene Oberfläche, auf der sich die



Abb. 112. Lüneburger Heide. 1906. (Zu Seite 102.)

Sonnenreflexe in leuchtenden Lichtbündeln widerspiegeln. Diese Fläche aber — etwa unter dem Schritt eines hindurchwatenden Ochsenpaares in Aufruhr und Bewegung gebracht — zeitigt kaleidoskopartig schillernde, bunt bewegte farbige Impressionen, die dem Malerauge wahre Wunderdinge enthüllen mußten. Und nicht das Wasser allein gewährte tausendfältig ewig wechselnde sinnliche Impressionen, auch das Tier wird in diesen Momenten von den bunten Farben, von den von unten her heraufsteigenden farbigen Reflexen getroffen, die im Verein mit dem prallen Sonnenlicht des Himmels neue symphonische Gluten über die Körper ergießen, in denen sich das Schwarz der Haut zum leuchtenden Violett, das matte Grau-Gelb zu einem gesättigten Rosa steigern.

Diesen Eindruck wiederzugeben, reichen die schwarz-weißen Reproduktionen kaum noch aus. Bilder wie die hier abgebildeten Stücke „Im Wasser“ von 1904 (Abb. 93) oder „Im Altrhein“ aus dem gleichen Jahre (Abb. 94) sind solche

Erlebnisse, zu denen der Meister fortan unzählige Male zurückgekehrt ist. Sie entstanden ausnahmslos in Wörth, während die schwäbische Heimat, der Wolkenhof, wo Zügel inzwischen Großgrundbesitzer geworden und ein Gut von 65 württem-



Abb. 113. Hochsommer. 1906. (Zu Seite 102.)

bergischen Morgen mit eigenem Viehbestande erworben hat, ihn zu den alten Motiven, die sich ununterbrochen neu verjüngen, zurückführt. Freilich sieht er auch hier — ganz anders als in früheren Jahren — überall zunächst die große Impression der Landschaft. Ein Bild wie der bedeckte Himmel von 1904 (Abb. 96)

deutet ein Stück Milletscher Empfindungswelt, nur in reiner Urkraft und mit den großen Errungenschaften Zügelscher Malweise vorgetragen. Und bei dem „Morgen auf der Heide" aus der gleichen Zeit (Abb. 95) vergißt man über dem wundervoll tonigen Hauch, in den die breite bis zum fernen Horizont verschwimmende Flachlandschaft getaucht ist und den von den Sonnenstrahlen sanft bewegten Nebelstreifen, beinahe die vorwärtstrabende Herde der Heidschnucken, die eben von dem zur Herrschaft gelangten Licht des Frühmorgens voll getroffen sind. Diese beiden, zuletzt genannten Bilder sind köstliche Pendants wie Gemälde, die Sonnenaufgang und Sonnenuntergang schildern.

Und dann begegnet uns dieses neue Meisterstück Zügelscher Kunst unter dem Titel „Früher Morgen" aus dem nämlichen Jahre. Fast beschämend ist es zu hören, daß auch dieses Bild wie so manches andere vom Besten, das der Meister



Abb. 114. Studie aus Wörth. 1906. (Zu Seite 109.)

zu vergeben gehabt hat, nach Amerika verkauft worden ist (Abb. 97). Mutet uns schon das Motiv an sich nicht neu an, so ist das Bild als solches doch einzig im Rahmen des gesamten Oeuvres. Wie die drei Ochsen vor dem Pfluge über eine Bodenwelle hin mit fauchenden Nüstern die Scholle stampfen, wie sie ihre animalische Kraft daran setzen, die Erde aufzuwühlen und wie das frühe Morgenlicht ihre gewaltigen Körpermassen halb noch in feinen Nebeldunst gehüllt hat, wie über dem Tale rechts unten und den Hügeln am Horizonte die Atmosphäre lagert, das ist so unmittelbar vor der Natur erlebt, so in einem einzigen Augenblick gesehen und festgehalten, daß unwillkürlich unser Herz zu klopfen beginnt, wenn wir diese prächtigen Tiere als momentane Sieger über der Erdscholle in ihrer Vollkraft auf uns loskommen sehen. Gleich eindringlich in der Bewegung erscheinen etwa die Tiere auf dem Bilde in der Schwemme, auf dem erneut das alte Wörther Motiv mit dem Wasser des Altrheins anklingt (Abb. 99) oder die „Abendschwemme" von 1905, die wieder mehr im Sinne der rein malerischen Impression, bei der das Wasser das symphonische Grundmotiv abgibt, gesehen ist

(Abb. 100). Dagegen ist der „Spätnachmittag im Moor“ von 1906, der S. 73 farbig reproduziert ist (Abb. 84), ein prachtvolles Gegenstück zu dem ebengenannten Bilde „Früher Morgen“. Ein Gedicht auf das Licht der Sonne, wie es mir im Rahmen der modernen Kunst nirgends so rein und so bezwingend begegnet



Abb. 115. Der Exoten-Weiher. 1909. (Zu Seite 110.)

ist. Es ist zugleich wie ein Schulbeispiel zum Verständnis Zügelscher Kunst. Denn was die Sonne für die Farben bedeutet, das zeigt dieses Werk am unverfälschtesten. Der sonst Grau in Grau gehüllte moorige Erdboden ist unter dem prallen Sommerlicht zu einem bläulichen Rosa geworden. Das weiße Fell der Kuh, deren Rückenlinie so kühn die in parallelen Linien gedachte Komposition

beherrscht, ist zu funkelndem Rotgold erglüht wie das Schwarz der zweiten Kuh zu lichtem Violett. Dabei überkommt den Beschauer ein Gefühl, als ständen diese stumpfsinnigen „Viecher" selbst getroffen und geblendet vor dem Wunder des Lichtes, das dort so rein über die Landschaft hereingebrochen ist. Sicher steht ein solches Werk im Zügelschen Oeuvre nicht vereinzelt da und doch will mir alles von dem, was seit dem vorletzt erwähnten Bilde und diesem erstanden ist, wie die Gemälde „Halbschatten" von 1905 (Abb. 102) oder das prachtvolle Bild „Durch den Altrhein" von 1906 (Abb. 106) oder gar „Die Tränke" vom selben Jahre (Abb. 108) nur als Vorbereitung auf dieses wie aus einem glücklichen Wurf heraus erschaffene Meisterstück erscheinen.

Dabei ist doch jedes der anderen Werke, die in der nun anhebenden letzten Schaffensperiode des Meisters entstehen, die immer noch Steigerungen bedeuten,



Abb. 116. Widerspenstig. 1908. (Zu Seite 109.)

die sich nur aus der Vollkraft dieses ungeschwächten Sechzigers erklären lassen, gleich groß und gleich bedeutend als Malerei. Die strenge Selbstkritik hat den Künstler von je vor vergänglichen Eintagsprodukten in seiner Kunst geschützt, unaufhörlich hat das breite Kratzmesser fast an jedem zweiten Bilde erbarmungslose Kritik geübt, bis wirklich etwas Vollkommnes zuwege gebracht war. Bilder wie der „Hochsommer" von 1906 (Abb. 113) oder der „Gesperrte Weg" des nächstfolgenden Jahres (Abb. 117) oder gar die „Heimkehr" (Abb. 118) sind ebenso wichtig im psychologischen Sinne zur Erkenntnis der Tierwelt wie im malerischen zum Bewußtwerden jener Zügelschen Impressionen, als deren Meister er — uneingedenk früherer Glanzschöpfungen — gegenwärtig in der Geschichte der Kunst lebt. Zügel liebt die Sonne — und selten hat es jemand verstanden wie er im Gegensatz zu früheren Generationen, die nur den Malkasten mit den einmal gegebenen Valeurs gekannt haben — diesen Faktor als belebende Essenz in seinen Bildern zu ver-

werten. Aus dem hellen Sonnenlicht heraus — dieses immer als bestimmender Grundakkord — bauen sich seine Welten in „Kalt und Warm" auf, wobei diese beiden tonangebenden Faktoren wiederum die ganze farbige Skala eines Bildes bestimmen. Ein Bild wie die hier farbig reproduzierte Studie „Satt" (Abb. 105)



Abb. 117. Gesperrter Weg. 1907. (Zu Seite 102.)

sagt mehr als alle Worte, worauf es letzten Endes dem Maler Zügel ankommt. Ein Werk aber, wie das prachtvolle Stück „Im Wasser" (Abb. 104) ist in seiner wundervollen Abgeklärtheit und dem zugleich trotzig starken Gehalt an animalischer Stumpfsinnigkeit so einzig, daß es mit wenigen Worten umschrieben werden muß. Zügel hat diese Impression erlebt wie so viele andere. Nachdem der „Modell-



Abb. 118. Heimkehr. 1907. (Zu Seite 107.)



Abb. 119. Grasend. 1907. (Zu Seite 107.)



Abb. 120. Fütterung. 1907. (Zu Seite 107.)

halter“ zum erstenmal die Ochsen durch die Furt getrieben, ist im Künstler der Wille übermächtig geworden, das Geschaute mit dem Pinsel festzuhalten. Vielleicht hat der Hirtenbursche in Wörth zehnmal an einem Morgen das Vieh an der gleichen Stelle durch die Furt hindurchtreiben müssen, jedesmal sah des Künstlers Auge ein neues Bild und doch ist sein ursprüngliches Gesicht bestehen



Abb. 121. Windiger Tag. 1907. (Zu Seite 107.)



Abb. 122. Beschaulich. 1907. (Zu Seite 107.)

geblieben. In dieser Minute war das Tier so, in der nächsten anders, aber das erstmalig und ursprünglich Geschaute kam immer erneut — vielleicht nur in einer kleinen charakteristischen Bewegung oder im Farbenglanz des aufgewühlten Wasserspiegels zum Vorschein — und so ist das Bild endlich als etwas bezwingend Unmittelbares doch geworden. Es mutet nur als Moment an, wie ihn jeder von uns ähnlich, wenn er mit wirklich geöffneten Augen durch irgendeine Landschaft schritt,



Abb. 123. Rasche Fahrt. 1907. (Zu Seite 107.)

gesehen hat. An das „Modell“ erinnert nichts, rein gar nichts — denn über den Konturen der Komposition steht in der Tat als einzig versöhnender, malerisch zusammenschließender Faktor die Farbe. Die erst gibt das Leben. Ohne diese Lichter auf den Rücken der Tiere, ohne den Widerschein des Lichts aus den gurgelnden Wassern, deren Leuchtkraft sich den Körpern der Tiere mitteilt, sie in Bewegung versetzt, wäre das Bild eines jener Tierstilleben, wie sie zu Hunderten früher und jetzt gemalt worden sind. Mit diesem Licht und den durch dasselbe gesteigerten Farben aber erleben wir vor einer solchen Schöpfung eindringlich wie selten zuvor, die ganze Ursprünglichkeit des im ersten Augenblick vom Künstler erfaßten und schon vollendeten Werkes. Was der Maler in eiserner Selbstzucht vorbereitet hat, ein solches Meisterwerk seiner Kunst zu schaffen, das sagen uns neben den zahllosen Studien Bilder wie die „Fütterung“ von 1907 (Abb. 120) oder der „Windige Tag“ (Abb. 121) oder gar diese wie skizzenhaft empfundene



Abb. 124. Auf der Landstraße. 1907. Im Besitze der Galerie in Buffalo.

Studie „Beschaulich“ (Abb. 122) u. a. m., alles Qualitätsarbeiten, die im Rahmen des Gesamt-Oeuvres mit Bewußtsein ihre Rolle ausfüllen und doch, einzeln gesehen, bescheiden vor den Glanzleistungen des Zügelschen Pinsels zurücktreten müssen. Erst Werke wie die „Rasche Fahrt“ vom Jahre 1907 (Abb. 123) und das prächtige Gegenstück im Besitze der Galerie zu Buffalo unter dem Titel „Auf der Landstraße“ (Abb. 124) kommen in der Vollkraft ihrer Impression dem Gemälde „Im Wasser“ nahe. Wie großartig ist auf der „Raschen Fahrt“ die vorwärtsstürmende Bewegung des Pferdes gemeistert, wie charakteristisch z. B. der Fuhrknecht auf seinem Bock gesehen; und selbst das Sonnenlicht scheint den Wettlauf mitzumachen. Wissen wir auch aus früheren Werken zur Genüge, daß Zügel solchen Aufgaben, die mit zu dem Schwierigsten gehören, an das sich ein Künstler heranwagen kann, souverän gegenübersteht, so muß doch immer von neuem das Resultat als solches überraschen. Dabei sind naturgemäß gerade solche Bilder, die hier nur als Proben im Anschluß an das Abbildungsmaterial herausgegriffen wurden, im Oeuvre des Meisters nicht vereinzelt, wie überhaupt der volle Reichtum dieses Künstlerschaffens

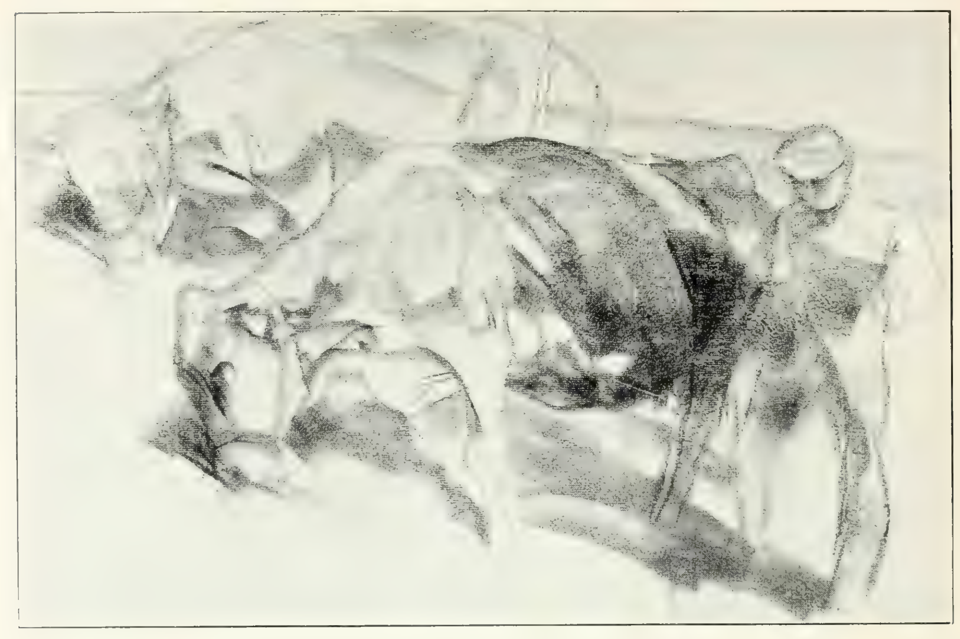


Abb. 125. Studie aus Wörth. 1908. (Zu Seite 109.)

im Rahmen einer Arbeit wie der hier gegebenen weder textlich noch illustrativ auch nur annähernd erschöpft werden kann. So hat man z. B. mit Rücksicht auf die vorhandenen Grenzen der Reproduktionstechnik davon absehen müssen, einige Stücke wie die bekannten „Suhlenden Schweine“ abzubilden, auf denen sich die



Abb. 126. Aus Wörth. 1908. (Zu Seite 109.)

rein impressionistische Schilderungsmöglichkeit bis zur äußersten malerischen Grenze steigert, wo die Objekte zeichnerisch überhaupt nicht mehr existieren, sondern alles in breite Farbflecken und Lichtgarben aufgelöst ist. Von solcher Art zu malen ist Zügel — man kann sagen gottlob! — indes bald wieder abgekommen und dennoch gehören gerade dieses Stück und ähnliche rein als Experimente zum Interessantesten in seinem Werke.

In die letzten Jahre Zügelschen Schaffens versetzen Arbeiten wie das farbig reproduzierte Bild „Widerspenstig" von 1908 (Abb. 116), die köstlichen Tierstudien aus Wörth (Abb. 125) und die beiden Bilder „Auf der Insel Wörth" (Abb. 127) und „Am Abend" (Abb. 128), die, wenn ich nicht irre, noch im Atelier des Künstlers stehen, nicht zuletzt auch dieses glänzende Ochsenstück unter dem Titel „Erinnerung

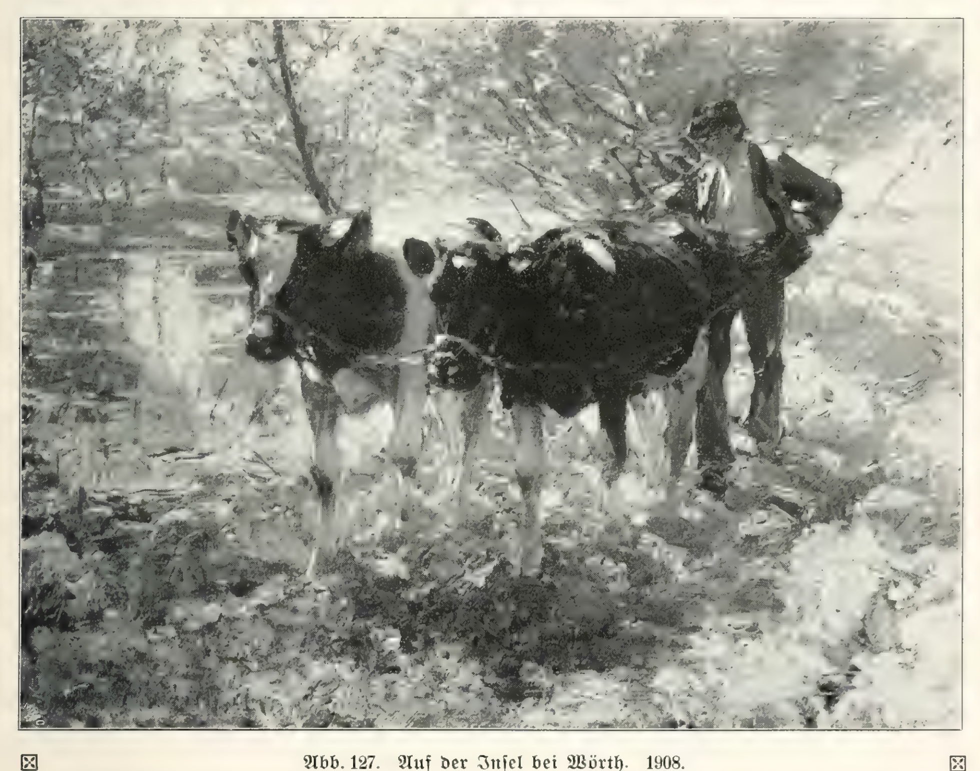


Abb. 127. Auf der Insel bei Wörth. 1908.

an Bozen" vom vergangenen Jahre (Abb. 130). Der Beschauer wird auch in diesen Bildern immer wieder neue Schönheiten entdecken, durch die sie in irgendeiner Weise über frühere Darstellungen hinauswachsen. Ein Werk aber wie das zuletzt genannte Gemälde steht geradezu als einzigartige Verheißung über dem, was uns der eben ins sechzigste Lebensjahr eintretende Künstler noch alles zu geben haben wird. Wer in diesem Alter noch so aus der Vollkraft nie versiegender Jugend schöpfen kann, der ist in der Tat als gottbegnadet zu preisen. Gäbe es etwas in solchen Schöpfungen, in dem man nur entfernt ein langsames Verglimmen der künstlerischen Zeugungskraft bemerken könnte, man kennte Zügel und das Geheimnis seines Schaffens schlecht, das uns auch im nächsten Jahrzehnt noch manches Wunderwerk schenken wird, bevor man kunstkritisch vielleicht von einem „Altersstil" sprechen darf. Im Gegenteil — nie ist mir der Meister jugendlicher erschienen als in diesen Arbeiten aus den letzten beiden Jahren. Der



Abb. 128. Am Abend. 1908. (Zu Seite 109.)

Reichtum seiner göttlichen Begabung enthüllt sich eben jetzt erst in vollster Reife. Und für die Vielseitigkeit seiner Gesichte, die er zu Bildern eint, legt auch der hier abgebildete „Exoten-Weiher“, eine Zufallsschöpfung seiner Phantasie, die dem



Abb. 129. Sonnschien-Alm. 1908. (Zu Seite 109.)

Plane eines zoologiſchen Gartens in München entſprungen iſt, beredtes Zeugnis ab (Abb. 115). Sucht man ſchon irgendeinen Vergleich aus der Kunſtgeſchichte – es gibt ihrer nur ganz wenige — um ſolche ſchöpferiſche Lebenskraft im Alter zu



Abb. 130. „Erinnerung an Bozen.“ 1909. (Zu Seite 109.)

kennzeichnen, ſo müßte man etwa an den Haarlemer Hals erinnern, der ſich im gleichen Lebensalter erſt zu ſeinen vollkommenen Meiſterwerken vorbereitet hat, die der Kunſtmarkt heute höher bewertet als alles, was er vorher geſchaffen hat. So war es auch unter dem Geſichtspunkt der Vitalität gar nicht ſo nebenſächlich,

daß der Bauernbub Zügel einst auf seiner heimatlichen Scholle die Schafe gehütet hat, denn ohne die in Freiheit und meist mitten in der Natur verbrachte Jugend besäße er sicher nicht mehr die jugendliche Frische, in der uns der Sechziger heute erscheint. Daß er dem Vater (um des Künstlers eigene Worte zu gebrauchen) „so oft den Schäferhund ersetzen mußte", war vom Schicksal sehr gut gemeint, denn ohne diese erste Jugend in Murrhardt wäre auch der Künstler Zügel kaum zu dem geworden, was er heute der modernen Kunst und nach einem weiteren Jahrhundert der Kunstgeschichte bedeutet.

Überschaut man zum Schlusse aber noch einmal dies reiche, von Erfolgen seltenster Art gekrönte Lebenswerk, so bekommt man eine wahre Hochachtung vor der prachtvollen Konsequenz, mit der sich dies Künstlerleben vollzog. Gewiß sind in unser aller Leben, bei diesem mehr, beim andern weniger, die Jugendeindrücke für die spätere Entwicklung bestimmend gewesen und manches in unserem Tun erklärt sich vielleicht ebenso wie bei Zügel einzig und allein als der Ausfluß dessen, was uns in den aufnahmefähigen Jahren der Kindheit begegnet ist. Aber wir andern sind uns doch selten so treu geblieben. Keiner von uns hat auch wie er ein ähnliches Glück gehabt, so harmonisch mit sich selbst — unberührt von allen Störungen und Schwankungen des Geschickes — mitten in der freien Gottesnatur heranzuwachsen und ihr allein in einem langen Leben treu zu bleiben. Denn Zügels Leben ist seine Kunst und diese ist im höchsten philosophischen Sinne gesehen ein Gebet an die Schöpfung, wie es reiner nirgends erklungen ist. Was wollen dieser Kunst gegenüber alle Daten besagen, die hier absichtlich nur nebenbei gestreift wurden, weil sie in der Tat gegenüber den Früchten dieses Menschenlebens absolut belanglos sind?

Soll man der Vollständigkeit halber noch erwähnen, daß auch der Mensch voller Harmonie ist? Daß er auch in seinem Familienleben einen Prototyp sorgsamen Vaters darstellt, daß er zeitlebens all sein Glück, soweit es ihm die Kunst nicht voll erschloß, im Kreise der Seinen, bei Gattin, Töchtern und dem Sohne Willy fand, der als einer der begabtesten Bildhauer des jungen Deutschland in



Abb. 131. Landschaftsstudie.



Abb. 132. Landschaftsstudie.

den Spuren seines großen Vaters wandelt? Daß er beizeiten auch der äußeren Ehren teilhaftig war und mit dem bayrischen Michels-Orden den persönlichen Adel erhielt und Ehrenmitglied soundso vieler auswärtiger Akademien ist? Solche Erwähnungen klingen fast banal im Leben eines großen Künstlers und mit Recht. Denn mehr oder weniger ist für uns der Begriff vom Künstler mit seinen Werken identisch; nur diese allein vermögen da, wo es sich um wirkliche Kunst handelt, auch den Schöpfer in seinem reinen Menschtum nahe zu bringen und die Erfahrung lehrt (man kann überall in Vergangenheit und Gegenwart die Probe aufs Exempel machen), daß wir, wenn man die Kunst als solche richtig erfaßt, kaum der Persönlichkeit des Schöpfers gegenüber Enttäuschungen erleben.

Was aber Erwähnung verdient ist die Tatsache, daß Zügels Werke auch auf dem internationalen Kunstmarkt eine Wertung erfahren haben, wie sie diesmal allein durch die Qualität gerechtfertigt ist. Schon das erste Bild hat der eben Zwanzigjährige, worauf bereits früher hingewiesen wurde, um 400 Gulden, einen für damalige Verhältnisse recht bedeutenden Betrag bei einem Anfänger, verkaufen können und seine Meisterschöpfungen sind zu den stattlichen Preisen von 20- bis 30000 Mark in den Besitz der Sammler und Galerien übergegangen. Selbst die kleineren Studien des Meisters werden heutigentags mit mehreren tausend Mark gewertet und trotz dieser hohen Preise ist die Kunst gesucht. Ein schönes Zeichen für die allmählich immer mehr zur Erkenntnis der Qualität sich durchringende Geschmackskultur unsrer Zeit, für die unsre großen Künstler die berufenen Vorkämpfer geworden sind.

Wir sind am Ende und schauen in diesem Augenblick doch nur verlangend in die nahe Zukunft und zugleich hoffend auf die noch ungeschwächte Schöpferkraft unseres Meisters. Der Name Zügel ist untrennbar verknüpft mit dem großen Aufschwung unsrer modernen Kunst seit den siebziger Jahren. Ruhmvoll und

stetig hat er wie ein Riese mit vorweltlicher Urkraft allen Evolutionen und revolutionären Versuchen gegenüber standgehalten. Unbeirrt um die Täuschungen der Zeit ist er einsam seinen Weg gegangen, so wie er ihm vom Schicksal vorgezeichnet gewesen ist. Sein Name muß die Jahrhunderte überdauern, mag schon die Entwicklung der Malerei in dieser oder jener Beziehung andern Tendenzen folgen; denn er ist bereits historisch gewertet. Die Tiermalerei feiert in Zügel im engeren Sinne ihre Auferstehung und doch wird auch er eines Tages nachfolgenden Geschlechtern nur als ein Glied in der gewaltigen Kette erscheinen, wie sie die Einleitung dieses Buches kurz zu umreißen versucht hat. Von seinen Schülern hat sich wohl mancher bereits einen geachteten Namen erringen können, so vor allem Schramm-Zittau und des Künstlers Schwiegersohn Professor Hegenbarth, der in Dresden den gleichen Posten an der Akademie innehat, wie ihn Zügel in München bekleidet, aber niemand ist da, der dem Meister nur entfernt in der Ursprünglichkeit seines Schöpfungsdranges nahe käme. Wir werden abwarten müssen, ob in kommenden Jahrzehnten auf diesem Gebiete über Zügel hinaus noch eine Steigerung möglich ist. Ich möchte es fast bezweifeln, zumal der Sechziger noch ungeschwächt am Werke ist und zu immer neuen Erkenntnissen vorwärtseilt. So wird der Name Zügel auch für die heranwachsende Generation schlechthin ein „Begriff“ sein, freilich ein Begriff, in dem sich das Wunder der Natur zu einem Greifbar-Sichtbarlichen verdichtet, das uns wie der Beweis geheimer Lebenskraft in dieser Welt anmutet mit all ihren malerischen Offenbarungen, mit Sonne, Atmosphäre und prachtvoller animalischer Bewegtheit, wie sie auf den Werken des Meisters in die Erscheinung tritt.

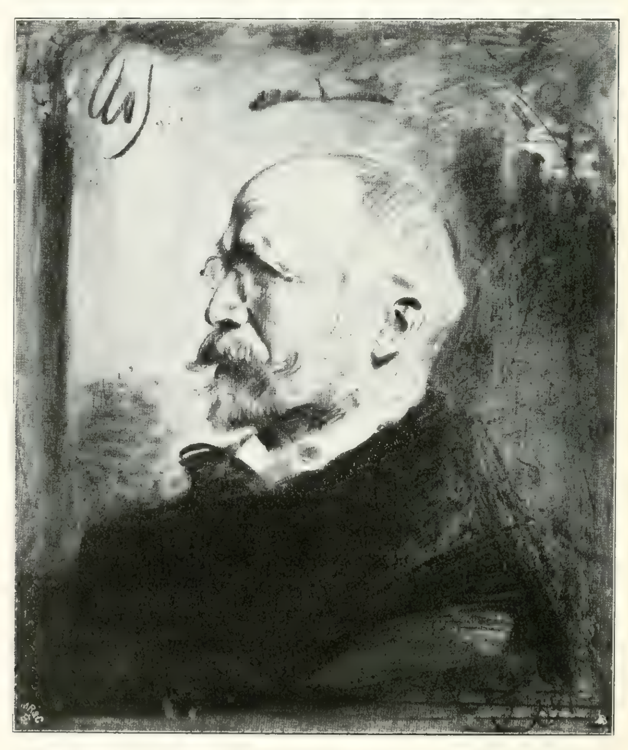


Abb. 133. H. v. Zügel nach dem Porträt von Leo Samberger.

Verzeichnis der Abbildungen.

